NOSFERATU

25-26

REVISTA DE CINE

DICIEMBRE 1997 • 1500 PTAS.

小津安二郎

YASUJIRO OZU

La revista *Nosferatu* nace en octubre de 1989 en San Sebastián. Donostia Kultura (Patronato Municipal de Cultura) comienza a organizar en 1988 unos ciclos de cine en el Teatro Principal de la ciudad, y decide publicar con cada uno de ellos una revista monográfica que complete la programación cinematográfica. Dicha revista aún no tenía nombre, pero los ciclos, una vez adquirieron una periodicidad fija, comenzaron a agruparse bajo la denominación de "Programación Nosferatu", sin duda debido a que la primera retrospectiva estuvo dedicada al Expresionismo alemán. El primer número de *Nosferatu* sale a la calle en octubre de 1989: Alfred Hitchcock en Inglaterra. Comienzan a aparecer tres números cada año, siempre acompañando los ciclos correspondientes, lo que hizo que también cambiara la periodicidad a veces. En junio de 2007 se publica el último número de *Nosferatu*, dedicado al Nuevo Cine Coreano. En ese momento la revista desaparece y se transforma en una colección de libros con el mismo espíritu de ensayos colectivos de cine, pero cambiando el formato. Actualmente la periodicidad de estos libros es anual.

AA. VV.

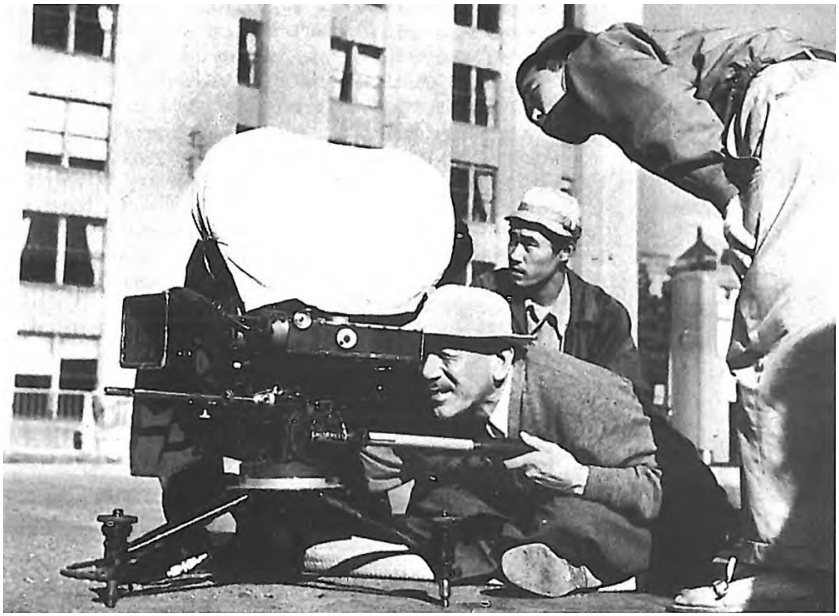
Yasujiro Ozu [Núms. 25 y 26]

Nosferatu - 25

ePub r1.0
Titivillus 08.07.17

Título original: *Yasujiro Ozu*
AA. VV., 1997
Ilustraciones: Alive Films, Donostia Kultura
Diseño de cubierta: Art&Maña

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2



Ozu en el rodaje de **El sabor de la sopa de arroz**

Ozu Yasujiro, cineasta universal

Jean-Pierre Jackson

Ozu zuzen daririk japoniarrena dela esatea topikoa izanik, znearen historia gehienek lagundu dute topiko horri eusten, Ford ereralizadorerik amerikarrntzat finkatzen lagundu duten neurri berean.

"*Ozu es el más japonés de los realizadores*". Esto es lo que normalmente podemos leer en las "historias del cine" o en los textos consagrados al director de **Cuento de Tokio** (1953). Sin embargo, respecto a este tema, como en muchos otros, es necesario cuestionar los tópicos, tratar de "*esclarecer y delimitar exactamente las propuestas que, de otra forma son, por decirlo de alguna manera, turbias y confusas*"[1].

En realidad, las primeras veintitrés películas de Ozu,

exceptuando una o dos, son imitaciones de las comedias americanas de Borzage, Lubitsch, Harold Lloyd y otros, tan de moda en la época y que el joven director de la Shochiku veía con frecuencia en las salas de Tokio y de Kamakura. En estas primeras películas, los coches, los edificios, las máquinas de escribir, los jugadores de golf, las trompetas, los carteles de las películas que se ven en los muros, los *travellings* dinámicos, el "resplandor" de la puesta en escena, todo recuerda a Estados Unidos. El mismo Ozu, que tenía entonces entre veinticuatro y treinta años, era una especie de *dandy* relajado, vestido con trajes importados, al tanto de la literatura y el cine que se producía en Europa y Estados Unidos.

Película tras película, aproximadamente una treintena, se va observando una "depuración estilística". Ozu abandona poco a poco la brillante gramática cinematográfica laboriosamente adquirida a lo largo de su trabajo de dirección, consistente con más frecuencia en encargos de estudio que en obras personales. Como ocurre a menudo en el campo artístico, es la posibilidad de un trabajo regular, la persistencia del trabajo en el tiempo, lo que va a permitir su evolución hacia lo que representa el más difícil de los logros: la sencillez. Es decir, la expresión más sencilla de aquello que puede revelarse como único.

A partir de **He nacido pero…** (1932), Ozu va a convertirse poco a poco en sí mismo. ¿De qué nos habla desde **El fin de la primavera** (1949) hasta **El sabor del pescado de otoño** (1962)? Del tiempo que pasa, del tiempo que deshace las familias, debilita las pasiones, modifica las condiciones de vida y los valores que les son propios. Nos habla de la permanente impermanencia de las cosas. ¿Existe un tema más universal? ¿Existe una forma más simple, más serena, más lograda de tratarlo que la suya?

Sin duda alguna, Ozu exprime la quintaesencia de su época. En efecto, en la larga sucesión de siglos de la historia de la humanidad, el siglo XX se diferencia de otros por una evolución fulgurante que impulsa a millones de seres humanos a abandonar el campo para ir a la ciudad, a abandonar poco a poco la naturaleza, el ritmo de las estaciones y los valores inherentes a este tipo de vida para adoptar una forma de vida urbana. Es este desgarro de tinte nostálgico lo que da lugar a las mejores obras de Ozu.

Ozu comparte con John Ford esta profunda conciencia de un

mundo que se desvanece sin remedio en el pasado, de los valores que se esfuman y van sustituyéndose por otros en los que él no se reconoce. AI igual que Ozu, el director de **El hombre que mató a Liberty Valance** (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962), **Las uvas de la ira** (*The Grapes of Wrath*, 1940), **El último hurra** (*The Last Hurrah*, 1958) y **Pasión de los fuertes** (*My Darling Clementine*, 1946) crea sus películas alrededor de formas de vida y de valores que están desapareciendo, inscribiendo de esta forma, tanto uno como otro, lo que necesariamente tenemos que denominar una obra en el mismo corazón de éste que es su siglo. En el interior de sus películas reina una desaparición.

De forma más general, estos autores dan testimonio, más allá de su siglo, de la nostalgia de los hombres por el tiempo que transcurre, impotentes ante la muerte y la ruptura de los lazos familiares, de la amistad y del amor. En este tema, tanto Ozu como Ford son universales no sólo en el espacio, sino también "en el tiempo", recogiendo así los más altos pensamientos de los griegos y de aquellos que les siguieron. Están ya vivos y presentes en el futuro.

La visión cronológica de las películas de Ozu (al igual que la de las películas de Ford) muestra que llega a la evidencia, al final de una trayectoria obviamente no rectilínea, de lograr que vean la luz películas con un alto contenido de lo que es la esencia de una verdadera obra de arte: transcienden las condiciones coyunturales que las han visto nacer para apresar "de forma misteriosa" un retazo de eternidad.

Hay que acabar definitivamente con los clichés que arrastran consigo las "historias del cine" pasajeras. Del mismo modo que Ford no es "el más americano de los cineastas", Ozu no es el "más japonés de los directores". Del mismo modo que Ford es el más universal de los cineastas americanos, Ozu se impone como "el más universal de los cineastas japoneses". Es precisamente por este motivo por lo que nuestra pasión por el maestro de Kamakura no está de ningún modo alimentada por la pasión por el exotismo. Es, sin embargo, algo muy natural: antes de morir, ¿tenemos nosotros, como él, otro designio que no sea el de intentar aprender sobre los demás y sobre nosotros mismos?

El fin de la primavera

En el abismo de lo nunca dicho

Carlos Losilla

Topikoaz eta ohikeriaz haraindi, Yasujiro Ozuren helduraroko zinea. 1947tik 1962ra bitartena egindakoa, bere notako bakarra da agian, baina aldi berean lengoaia-mota baten gainbehera aipatzen digun eta deskonposizio hori erakusteko modu desberdinelara igortzen gaituen tradizio univertsal bateko partaide ere bada. Bre itxurazko harmonia orduan erredundantzia bihurtzen da, elipsiaren eta errepitatzearen arteko erdibidean beti, eta bere gardentasun anbiuoak autorrefrentziazko itzal larriak erdikusten uzten dizkigu; itzal horiek, nola bizitzari hala bere isladari buruz mintzatzen zaizkigu, bere erradikaltasunagatik oso bakan suertatzen den ekinza metalinguistiko baten bidez. Baina, ekin diezaiogun piskanaka-pikanaka, izan ere, gaztian, beti bezala, zailtasun batetik abiatzen baita.

"Bastaba con contemplar los sucesos de la vida desde cierta distancia para

sacar la conclusión de que valían, todos, lo que valían, es decir, nada, o casi".

GIORGIO BASSANI (*La garza*)

1. Identidad y recepción

De entrada, y como la de tantos otros, la obra de Yasujiro Ozu plantea un problema básico para la historia del cine y, por ende, de la expresión artística en general: ¿cómo abordar las manifestaciones culturales de una civilización por completo ajena a la nuestra? ¿Son válidos nuestros parámetros hermenéuticos e interpretativos para explicar o descifrar obras compuestas según otras coordenadas filosóficas y estéticas? Desde la perspectiva de la tradición racionalista occidental, los instrumentos de medición son siempre los mismos, es decir, la razón y el sentido común, la naturaleza humana y las emociones a ella asociadas. Pero desde un enfoque relativista las cosas cambian, pues en ese caso los herederos de Wittgenstein toman las riendas y reafirman su escepticismo, proclaman la imposibilidad de penetrar hasta el fondo en otros mundos que no sean el nuestro. ¿Qué hacer, entonces? ¿Renunciar a tan importante porción de conocimiento, a la parte esencial de verdad y de belleza que podrían aportarnos esas obras? ¿O simplemente conformarnos con la superficie, con aquello que coincide con nuestros moldes culturales?

La naturaleza intrínseca del cine de Ozu permite, en principio, una respuesta rápida a todas esas preguntas precisamente mediante su superación. Más allá de su *japaneseness* —como la llama, entre otros, David Bordwell[1]—, los valores que se desprenden de sus filmes juegan casi siempre a dos bandas: una ostentación de sus referentes más directamente conectados a la cultura japonesa y, casi simultáneamente, su rápida autorremisión a la universalidad de sus propias condiciones de recepción. Si, al final de una película, en este caso **El fin de la primavera** (1949), una muchacha contrae matrimonio, abandona el hogar familiar y su padre, ya de vuelta a la casa vacía y solitaria, acaba llorando en silencio mientras monda una pieza de fruta, el espectador no estará obligado en absoluto a conocer ciertos datos contextuales para hacer suya la emotividad

del momento —la filosofía de la resignación derivada del budismo, o la influencia de los haiku en la cultura nipona—, sino que le bastará con apelar a nociones como “amor filial”, “soledad” o “absurdo existencial”, todas ellas lo suficientemente “comunes” como para provocar una reacción espontánea. Pero esto, a su vez, no deberá tomarse como una defensa a ultranza de cierto racionalismo homogeneizador, sino, por el contrario, como algo mucho más complejo: por lo menos para el espectador medio, resulta imposible aprehenderlo todo, y sin embargo lo más importante permanece para siempre en la retina, consigue arrancar la identificación mediante la intensidad de su enunciación que, de algún modo, lo convierte en universal.

Pues bien, ése es el proceso lógico que, por deducción, debe de seguir cualquier mente occidental a la hora de enfrentarse a un film de Ozu, y ésa es también la peculiar manera que tienen esas obras de llamar nuestra atención, de llevarnos a su terreno tras haber invadido parcialmente el nuestro. La primera impresión consiste en una incómoda extrañeza, como si nuestros arquetipos racionales e iconográficos —tan marcados, en el caso del cine premoderno, por las normas hollywoodienses— se vieran violados por una monstruosa transgresión: la del comportamiento. En efecto, mientras las anécdotas que relatan las películas de Ozu suelen estar muy próximas a las que podría ofrecer cualquier comedia o melodrama norteamericanos de la misma época —¿qué tal un estudio comparativo entre **El fin de la primavera** y **El padre de la novia** (*Father of the bride*; Vincente Minnelli, 1950)?—, y mientras su concepto de la planificación y el *découpage* tampoco está tan alejado del “montaje transparente” del cine clásico, por mucho que viole la ley de los
180°
y sitúe frecuentemente la cámara a una altura más baja que la señalada por “la mirada del hombre”… occidental[2], su representación inmediata resulta, en primera instancia, ajena, lejana. Hay, sobre todo, una especie de calma excesiva en los movimientos, de aparente frialdad en el contacto humano, que tiende a distanciarnos irremisiblemente de esos hombres y mujeres que evolucionan en la pantalla: apenas se tocan entre sí, inclinan frecuentemente sus cabezas en señal de reverencia y llevan a cabo

los actos más cotidianos —servir bebidas, fumar, escribir, contestar al teléfono— con ritual y ceremoniosa parsimonia, en el extremo opuesto del dinamismo al que nos tienen acostumbrados los héroes de Hollywood. Pero, sólo un poco más tarde, cuando ya nos hemos adaptado a ese ritmo vital, cuyo más excelso representante sería el actor Chishu Ryu —a la vez rígido como una estatua y flexible como un junco, de modales simultáneamente bruscos y suaves, de sonrisa tan pétrea como beatífica—, ese mismo comportamiento adquiere ya matices muy distintos, pues se concibe como formando parte de un universo en el que todo parece fluir mansamente, de un modo muy distinto al nuestro, aunque, en realidad, conduzca a los mismos temas mayores del arte occidental: el sentido de la vida, el paso del tiempo, el carácter irremediable de la soledad y de la muerte.

Ahora bien, el elemento que hace que el cine de Ozu mantenga intacta su identidad y, no obstante, permita acceder a un terreno común en el que todos y cada uno de sus espectadores, sea cual fuere su cultura de origen, encuentre una razón de ser, de ver y de mirar, reside aún un paso más allá de todo esto, en un lugar concreto en el que coinciden la mayor parte de las emociones humanas. Volvamos al padre, precisamente Chishu Ryu, que monda la fruta con gestos lentos, aparentemente tranquilos y reposados. De repente, se pone a llorar: no sólo ha perdido la preciosa compañía de su hija, sino que además el único camino que tiene por delante es el de la vejez, la soledad y la muerte. La ruptura definitiva con su último vínculo familiar provoca el desmoronamiento, y ya sólo queda el hogar vacío y el tiempo que pasa, inexorable. En las películas de Ozu, el nexo de unión entre las personas y el universo que las rodea es la familia, de manera que una vez definitivamente desmembrada ésta el sentido para estar-en-el-mundo queda roto, eliminado, aniquilado. Únicamente resta el ser-en-el-mundo, es decir, el abismo, la nada. Y es precisamente en ese punto donde convergen todas las miradas y todas las emociones, donde la *japaneseness* de Ozu traspasa fronteras y se hace razonablemente universal. Como en el caso de la propia estructura familiar, la existencia de sus claves es a la vez enojosa y necesaria: aunque al final el acceso completo resulte imposible, logran dar sentido a un cierto concepto de la identidad que podemos, finalmente, compartir

con nuestros semejantes.

2. Crisis y desintegración

La carrera de Ozu como director empieza en 1927, y desde esa fecha hasta diez años más tarde se desarrolla ininterrumpidamente, sin pausa alguna. Luego, no vuelve a realizar ningún film hasta 1941, al que sigue otro más al año siguiente, tras el cual, a su vez, se suceden cinco largos años de silencio. Esta inactividad intermitente, causada sobre todo por la guerra chino-japonesa y la Segunda Guerra Mundial, debía provocar —sobre todo en un realizador como Ozu, acostumbrado a un intenso ritmo de trabajo, como demostraría de nuevo a su regreso del campo de prisioneros en el que le habían confinado los aliados— un cambio sustancial en su manera de ver la vida y el cine, y eso es precisamente lo que reflejan sus películas a partir de **Historia del caballero de la pensión** (1947) y, sobre todo, de **El fin de la primavera**, realizada sólo dos años más tarde. En los filmes de Ozu anteriores a la guerra, y principalmente en su producción muda, que abarca hasta 1935, el tema predominante son ya las relaciones familiares, pero encuadradas, en la mayor parte de las ocasiones, en un cine de género que incluye el melodrama y el cine de *gangsters*, y también en un marco conceptual en el que las normas de representación del cine hollywoodiense chocan ya con una voluntad de expresión personal que otorga a las películas un aspecto extraño, descentrado. Poco importa que Noël Burch considere esta época muy superior, en todos los aspectos, a la que le seguirá tras la guerra[3]: cualquier visión atenta de ambas lleva a la conclusión de que se trata de un período de formación, de búsqueda, aunque muy peculiar. Y eso, en las producciones anteriores a la guerra, se refleja precisamente en la mostración de unidades familiares también en crisis constante, de manera que es la desestabilización de los personajes lo que provoca el desequilibrio del "modo de representación institucional" —para volver a Burch— que Ozu toma como modelo: Chaplin y Lubitsch, sobre todo.

En **He nacido pero…** (1932), el momento de crisis se produce cuando unos niños ven a su padre comportándose como un patético bufón en una *home-movie* filmada por su jefe. En **La mujer de Tokio** (1933), un joven se suicida cuando se entera de que su hermana no es, como afirma, una solícita traductora, sino una

inmunda cabaretera. En **No debe dejar de quererse a la madre** (1934), otro muchacho descubre que la que creía su madre no lo es en realidad, y que incluso, quizá por piedad, goza de un trato de favor respecto a su hermanastro. En **Historia de una hierba errante** (1934), un actor ambulante tiene un hijo ante el que pretende pasar por tío, presuntamente para que, lejos de su nefasta influencia, se convierta en un hombre de provecho. Y en **Un albergue de Tokio** (1935), un parado y sus dos hijos persiguen una vida estable, un modelo de felicidad que es precisamente el que les brinda la sociedad circundante. Todo se reduce, pues, a una cuestión de referente: la ruptura de la imagen idealizada que los personajes tienen de la familia les lleva a un doloroso proceso de comprensión respecto de los roles sociales que se dan en el interior de esta última. Lo cual, formalmente, se traduce en rupturas narrativas en forma de "agujeros" que dejan al descubierto parte del funcionamiento de la trama, exactamente igual que las crisis de los personajes han dejado al descubierto el funcionamiento de la institución familiar: véase, si no, el *travelling* sin destinatario con el que concluye **La mujer de Tokio**, verdadera figura de estilo emblemática de este desequilibrio esencial; o el deliberado escamoteo de la información que se produce al inicio de **He nacido pero…**: o, en fin, el juego entre realidad y representación de **Historia de una hierba errante**.

Después de la guerra, sin embargo, y sobre todo a partir de **El fin de la primavera**[4], aparece en el cine de Ozu una paradoja proverbial. Se habla habitualmente de depuración y armonía, de reducción de la retórica expresiva a los elementos esenciales del relato e incluso de estilo ascético y "trascendental"[5]. Y en principio, puede parecerlo. La planificación, por ejemplo, abandona casi por completo, aunque no totalmente, los movimientos de cámara, mientras que los *pillow-shots*, esos planos vacíos que actúan a modo de puntuación, se hacen más llamativos y evidentes. De la misma manera, las marcas genéricas tienden a desaparecer, dejando a su paso una nitidez enunciativa cercana a un ideal grado cero, de modo que lo más importante acaba siendo "*lo que queda tras las incesantes podas*" a que es sometido su estilo[6]. No obstante, una mirada un poco más atenta puede revelar sorpresas en esa presunta "trascendentalización" estética. Por una parte, las huellas de los

códigos genéricos no desaparecen nunca del todo, siguen presentes, de una manera u otra, hasta el final de su carrera, ahora en permanente conflicto con el raspado continuo de cualquier dato accesorio. Por otra, esa misma depuración constante provoca excrecencias que, a su vez, sobrecargan de sentido a la anécdota. Y, por último, el plus de sentido resultante no da lugar a una ampliación del territorio semántico del relato, sino simplemente a su progresiva autoaniquilación a través de su hipertrofia.

En cuanto a lo primero, **Historia del caballero de la pensión** proporciona ya el primer ejemplo de permanencia del género más allá de la reducción de su ámbito operativo: un niño perdido, una mujer ya mayor que vive sola, la desconfianza inicial, el cariño progresivo, la tristeza de la despedida, la soledad final de la protagonista… Son tópicos melodramáticos que acaban conduciendo a una catarsis —el llanto de la mujer— pero que a la vez quedan pudorosamente retenidos en sí mismos, como esa fotografía que inmortaliza el lazo afectivo que ha unido a los dos personajes y a causa de la cual, de repente, el relato se suspende, desaparece toda imagen de la pantalla y sólo quedan las huellas de las voces: la emoción no sólo es capaz de quebrar el hilo narrativo, sino también de borrar las sombras de la representación cinematográfica. Películas como **Las hermanas Munakata** (1950) o **El color del crepúsculo en Tokio** (1957) utilizan también ese conflicto permanente entre el género y la vida para investigar problemas de puesta en escena, centrándose ambas en la historia de dos hermanas con problemas: en la primera, el retorno del antiguo novio de una de ellas, ahora casada con un haragán, lleva a las dos, primero, al enfrentamiento y la rivalidad, y luego, una vez muerto el marido indeseable, al repliegue en los valores fraternales frente a las inclemencias de la vida, pues ambas renunciarán al amor para continuar juntas; en la segunda, mucho más desoladora, la hermana mayor abandona a su marido también por holgazán y borracho, mientras que la pequeña acaba suicidándose por la indiferencia de su novio ante su reciente aborto y por el *shock* que le provoca la reaparición de su madre, que la había abandonado siendo ella muy niña.

Por el contrario, en la última etapa de la filmografía de Ozu es la comedia el género que provoca más interferencias en su supuesta

búsqueda de la pureza expresiva. **Flores de equinoccio** (1958), que ostenta una estructura de raíz casi hollywoodiense, presenta a un padre intransigente y gruñón al que las constantes presiones externas —que incluyen una rocambolesca conspiración orquestada por otra joven amiga de la familia— obligarán a aceptar la boda de su hija con un muchacho al que en principio él se negaba incluso a conocer. **Buenos días** (1959) refleja la vida de un vecindario más bien humilde con desopilantes toques de humor —a veces más bien escatológicos— que culminarán en una huelga infantil muy parecida a la de **He nacido pero…** Y **La paz de un día de otoño** (1960), aunque a primera vista sea un *remake* de **El fin de la primavera**, pone el acento en la historia secundaria de tres caballeros maduros empeñados en hacer de casamenteros con divertidas —y a veces nefastas— consecuencias. En cualquier caso, tras la apariencia amable y distendida surgen siempre las sombras de la desolación: el viaje final en tren del padre de **Flores de equinoccio** para volver a ver a su hija; el pesimismo inherente a la sarcástica pintura social que subyace en **Buenos días**; la solitaria imagen de la madre en la casa vacía al término de **La paz de un día de otoño**, una réplica de la conclusión de **El fin de la primavera** que une indefectiblemente ambos filmes más allá de sus diferencias de niveles expresivos… Como el melodrama, la comedia también añade una capa más de sentido a las ficciones de Ozu, las racionaliza más allá de su árida sobriedad y se empeña en negar la pureza de sus mecanismos de transmisión.

Historia del caballero de la pensión

En lo referente a lo que antes hemos denominado "excrecencias", éstas se manifiestan en primera instancia a través de diversas operaciones analíticas que estiran el argumento y los acontecimientos relatados más allá de sus propios límites. Los *pillow-shots* son ahora más largos y abundantes que en el periodo anterior a la guerra, y aunque los "agujeros" se conviertan en elipsis abismales, aquello que dejan, bien visible, en la superficie, se demora, se eterniza en la pantalla sin que en realidad suceda nada trascendental para el desarrollo de la trama. **La hierba errante** (1959) es un *remake* en toda regla de **Historia de una hierba errante**, pero dura casi media hora más. Sin ostentar ningún añadido importante, las situaciones simplemente acumulan detalles e incidencias ausentes de la primera versión: hinchan la "fábula" no para que se pueda conocer mejor a los personajes, ni tampoco para que los hechos relatados resulten más claros o comprensibles, sino simplemente por el placer de jugar con los matices, de permitir que el espectador se pierda por los recovecos de la narración, del mismo modo en que lo hace por la superficie de esos planos estáticos e insomnes que dan inicio a los filmes, los concluyen y/o los dividen en escenas y secuencias. Planos aparentemente sencillos, huecos, pura expresión del vacío, que en el fondo devienen laberintos para

la mirada, enigmas insolubles, trátese de paisajes geométricos o de pasillos domésticos que parecen conducir a un negro pozo sin fondo, quizá metáfora de los insondables misterios que rodean a las relaciones familiares.

Las elipsis, por su parte, ya presentes en la primera época, se intensifican casi monstruosamente a partir de **El fin de la primavera**, y ello da lugar a otra contradicción estilística en el seno del cine de Ozu. Frente a ciertos acontecimientos hiperdesarrollados, exprimidos hasta el final en escenas de una puntillosa minuciosidad, hay otros que se niegan a tomar forma, que permanecen ocultos en los intersticios del relato y que el espectador debe conformar mentalmente por su cuenta y riesgo. Lo más extraño, sin embargo, es que esos hechos suelen ser de gran importancia para los objetivos finales de la ficción, con lo que nunca se sabe si su repudio responde a una deliberada estrategia de economía narrativa o a una especie de tabú iconográfico según el cual existirían imágenes demasiado dolorosas e insultantes para la peculiar moral diegética desplegada por el film. Una hipótesis, esta última, confirmada en cierto modo por la gran cantidad de bodas que se celebran en las películas de Ozu pero que nunca aparecen en pantalla, no sólo la de **El fin de la primavera**, sino también, por citar unas pocas, las de **Flores de equinoccio, La paz de un día de otoño** o **El sabor del pescado de otoño** (1962), su última obra, donde ambas razones parecen darse cita en la que quizá sea la mayor elipsis de todo su cine: desde el momento en que la hija acepta al candidato matrimonial propuesto por su padre, al espectador sólo se le permitirá ver una pequeña escena en la que, como en **El fin de la primavera** y **La paz de un día de otoño**, la novia posa con su vestido poco antes de la ceremonia, prohibiéndosele el acceso, así, tanto a los inicios del noviazgo como al propio rito nupcial. Teniendo en cuenta que, en casi todas sus películas, Ozu mantiene en *off* el mayor tiempo posible al elemento ajeno a la familia, y que, del mismo modo, muestra idéntico pudor a la hora de abordar la muerte de alguno de sus miembros, como sucede con la madre de **Cuento de Tokio** (1953), es posible que todo este proceso responda a un desesperado intento de salvaguardar la identidad de la familia incluso desde un punto de vista formal: el cine de Ozu jamás dará protagonismo alguno al

elemento desestabilizador, a aquel que viene a romper la unidad primigenia del núcleo familiar —ya sea un pretendiente, una boda o la mismísima muerte—, de la misma manera en que sí se recreará en otro tipo de ceremonias cuyo objetivo sea su preservación o su memoria, como por ejemplo los ritos fúnebres que abren **La paz de un día de otoño**, o en actos de reconciliación, como el final de **El comienzo del verano** (1951), con la resignada reunión entre marido y mujer, o el de **El sabor de la sopa de arroz** (1952), en el que la preparación de una comida tradicional sirve de símbolo al reencuentro entre esposo y esposa. Entendida como ceremonia, la puesta en escena puede ser también la expresión de una celebración o de una pérdida, así como la alegoría de una presencia o de una ausencia.

Buenos días

Habría que empezar a poner seriamente en duda, pues, el tópico de un Ozu cuyo cine se vaciaría progresivamente de adornos y añadidos retóricos a partir de la posguerra, asumiendo poco a poco un estilo sobrio y contenido, depurado y armónico, transposición fílmica, se dice, de la filosofía *zen: mu*, la nada. De la misma manera que, en John Ford o Leo McCarey, sin duda los dos cineastas

norteamericanos más cercanos a Ozu, superestructuras ideológicas como el catolicismo o el puritanismo calvinista de la moral yanqui entrarían abiertamente en conflicto con el progresivo pesimismo de los propios realizadores con respecto a la capacidad aglutinadora de aquéllos, es decir, a la solidez de los instrumentos destinados a mantener homogénea y compacta la tradición comunitaria, en el caso del Ozu posterior a Hiroshima y Nagasaki la típica "resignación" *zen* choca siempre con un doble obstáculo: por un lado, la decadencia de la identidad nipona, brutalmente socavada por las guerras y la penetración occidental; por otro, una visión cada vez más desolada de la naturaleza humana y de los vínculos sociales que ha creado, tan precarios como fugaces, eternamente destinados a la desaparición. De la prolongada crisis de la anteguerra, así, se pasa a una progresiva desintegración de los valores a la que corresponde fielmente una desintegración del estilo y del sentido a través de su expansión, ya sea por exceso o por defecto. Desde el momento en que estamos, pues, ante un cine en crisis permanente, siempre ampliando su territorio en busca de algo que no encuentra, no se trata de que el abandono de los géneros tradicionales, o de los *travellings*, o del argumento entendido en su acepción más "fuerte", conduzca a una puesta en escena basada en la pureza icónica, en la sencillez dramática y en el despojamiento más absoluto, sino de que su conservación bajo otras formas provoca una contradicción constante entre la tradición y la modernidad, entre la vida y el género, entre el abundamiento y la elipsis, entre la conservación y la desaparición, entre lo permanente y lo impermanente[7]. Como sucede con la propia vida reflejada, el hecho de poner en imágenes una ficción conlleva, a partir de cierto punto de la historia del cine, un instante de suspensión, un momento de duda, como los trenes que se dirigen a algún lugar desconocido ya fuera del encuadre, o el humo de las chimeneas que se desvanece en el aire: el dilema de mostrar o no mostrar, de mostrar poco o mostrar demasiado, de mostrar o no el propio acto de mostrar. Y es en esos intersticios donde se pierde la plenitud del sentido, donde el cine de Ozu cae en sus propios "agujeros" y se va deslizando lentamente hacia el vacío, como una puesta en escena progresiva —esta vez sí— de la nada.

La paz de un día de otoño

3. Comunicatividad y comunicación

La nada, no obstante, a partir del todo. O, como mínimo, la nada que nace de la hiperinflación, de la obscenidad resultante de mostrar, como se ha visto, incluso el momento de la duda. ¿Está Ozu en el último umbral de la premodernidad, impasible espectador de la descomposición de un clasicismo que, en su caso, no ha tenido lugar? ¿O esa "*estética de lo incompleto, de lo informulado, de la ausencia, de lo insatisfecho*", esos "*intersticios, espaciamientos, vacíos y silencios*", esa poética "*del intervalo, esa suspensión del punto de vista y de la expresividad del autor*", podrían proceder simplemente de las propias características de la lengua japonesa, basada en "*una depreciación, una anulación relativa del verbo, es decir, de la acción, pero también del sujeto gramatical e individual de la enunciación*"?[8]. En cualquier caso, "el sujeto y el verbo son la base de la enunciación, pero también de la metafísica occidental", y lo que importa no es tanto la procedencia de esa "herida de la separación"[9] como su condición escindida, que coincide en el tiempo con otras rupturas esenciales: el manierismo hollywoodiense, el neorrealismo y sus derivados. Una nueva conciencia que ya no se limita a soportar el peso de la crisis, como ocurre con el Ozu anterior a la guerra, sino que además se pregunta por su procedencia, se interroga a sí misma y deja esa interrogación al descubierto, para que todos la vean.

En **Buenos días**, la gran paradoja queda finalmente desenmascarada. Los dos niños inician una huelga de silencio porque quieren que sus padres les compren un televisor, pero también por una razón más profunda: no vale la pena hablar porque el lenguaje ha perdido ya su sentido, reducido al mero formulismo de los "Buenos días", "¿Qué tal está usted?" o "¡Qué buen tiempo hace!". La trampa en la que caen, sin saberlo, claro está, consiste en que su lucha ostenta las armas equivocadas, pues no se puede combatir contra la banalización precisamente con el instrumento que utiliza la banalidad para imponer su ley, la televisión, un ente anónimo y misterioso que en la película sólo emite estúpidos combates de *sumo*. Ahora bien, se pregunta subrepticiamente Ozu en el film, ¿se puede luchar contra la banalización del lenguaje cinematográfico, de la imagen, utilizando imágenes mil veces

imaginadas como son las suyas, equiparables a las frases de saludo que se intercambian las personas? La respuesta está en el interior de la propia película: como dice uno de los personajes, esas expresiones son precisamente las que hacen que la vida sea llevadera, las que rellenan la ausencia del sentido, los intersticios de la nada dejados por el dolor y el sufrimiento, por el esfuerzo de hablar y de mostrar. Como contrapartida, a veces esa inanidad anula con su sola presencia cualquier atisbo de trascender la mera degradación del presente e impide que se hable de lo realmente importante. Pero ésa es la gran contradicción no sólo del hombre y la mujer contemporáneos, sino también de su lenguaje, de todas las herramientas que utilizan para hablar de sí mismos: son a la vez máscara y expresión, comunicatividad y comunicación, ausencia y presencia, nada y todo. No tienen ningún sentido por su carácter formulario y convencional, pero a la vez exudan sentido, lo multiplican, lo convierten en sugerencia y metáfora, en emotividad y en emoción[10]. Al final de la película, cuando los dos jóvenes que tanto se gustan entre sí pero nunca se dicen nada intercambian cuatro banalidades en el andén de una estación, el espectador sabe que se encuentra ante el principio de un idilio, aunque nunca llegue a materializarse. Es el nudo en la garganta que se encuentra precisamente en el abismo de lo nunca dicho[11].

Y es ahí donde se encuentra la totalidad de la obra madura de Yasujiro Ozu, en ese filo imposible, en ese movimiento siempre inacabado. Desde la imagen de Chishu Ryu mondando la fruta al final de **El fin de la primavera** hasta la sombra del mismo actor perdido en el fondo del último plano de **El sabor del pescado de otoño**, también el último plano de la filmografía de Ozu, lo que no se dice es tan importante como lo que acaba diciéndose, tanto en el terreno del lenguaje cotidiano como en el del lenguaje alegórico del cine. Del mismo modo en que los personajes se niegan a proferir grandes discursos, la película también se queda siempre a las puertas de la explicitud total, prefiere las fronteras, los rincones, las zonas de penumbra. El silencio y el vacío, así, no son el punto de llegada, la armonía por fin conseguida, sino el alto en el camino para hablar de uno mismo sin palabras: un acto metalingüístico que nos deja suspendidos en un abismo sin fin, a la vez hermoso y terrorífico, como la propia vida sin vida —otra cruel paradoja— que

hemos visto desfilar por la pantalla durante más o menos dos horas.

El otoño de la familia Kohayagawa

En la penúltima película de Ozu, titulada **El otoño de la familia Kohayagawa** (1961), un campesino interpretado por Chishu Ryu, personaje absolutamente ajeno a la acción principal, aparece por dos veces en el relato para contemplar el humo que sale de una chimenea, comentarle a su compañera que deben estar incinerando a alguien y emitir un somero comentario sobre la fugacidad de la existencia, más o menos. En otras películas de Ozu —los inicios de **Flores de equinoccio** y **La hierba errante**, por ejemplo— aparecen ya personajes externos que, a modo de coro, sirven de comentario explicativo a la acción principal, pero aquí el *shock* que experimenta el espectador es mucho más intenso, sobre todo porque una narración despiadadamente omnisciente lo ha arrancado de su posición privilegiada y lo ha situado en los márgenes del relato, lo ha expulsado hacia su última frontera para que lo contemple desde allí, para que deba soportar incluso un comentario sobre su sentido. Ozu rodaría aún otra película, la extraordinaria **El sabor del pescado de otoño**, pero podría decirse que su filmografía se cierra

con este gesto inusual, emblemático, plurisignificativo: un regreso a los orígenes, a la equívoca *japaneseness* y su peculiar universalidad; una llamada a la extrañación que concluye en un agradable sabor familiar; una elipsis y a la vez un añadido externo; un intento de aniquilación del relato a través de sus adherencias; un enfrentamiento abierto entre la resignación y el pesimismo; una puesta en escena de la contradicción entre lo que se dice y lo que se podría decir, en este caso entre lo que la película elige mostrar y lo que no muestra… Ni la vida ni el arte, siempre renovados, tienen fin. El círculo nunca se cierra. Y sin embargo, suspendido en el abismo del relato, un campesino entona un responso fúnebre por lo efímero de esa misma vida, que se limita a transcurrir por el filo de un lenguaje que nunca ha existido como tal.

El sabor del pescado en otoño

Yasujiro Ozu

Entre la tradición y la modernidad

La búsqueda de lo esencial

Antonio Santamarina

Japonia bere modernizazioaren lehen fasean barrena abiaturik zegoenean jaio zen, Meiji garaia
(1868-1911)
azkena jotzear zegoela. Eta Taisho graiko amaiera aldean
(1912-1926)
bihurtu zen errealizadore, hasierako fase hori burtzear zegoen unean. Hori herreta, Yasujiro Ozuk Japonieako gizartea eraldatzen-proczesu betean sarturik zegoenean garatu zuen bere zinegile-karrera: hain zuzen ere, isolamandutik eta egitura feudal zaharrei eutsi nahi izatetik irten eta gizarte hori herrialde handien zalapartan parte hartzera igaroz hogeita hamarreko hamarkadako depresioaren ondorioak eta Bigarren Mundu Cerraren eragin latza jasan situenean. Arrapaladako aldaketa-prozesu horrek Japoniarra bezain gizarte zurrunduan sorrarazi zituen arrastoek aparteko espresiobide aurkitu zueten Oxuren filmografia. Filmografia honetan garrantzi bereziko kekua betetzen dute une hartakio gatazka batzuek: tradizioaren eta modernotasunaren arteko gatazkek; antizinako familia-loturen bizirauperanren eta mendebaldeko ohiturak sartzearen ondorioz lotura horik desegitearen artekoek, azken fiean, Japonia zaharraren eta berriaren arteko gatazkek.

Una mirada atrás

Cuando Ozu firma en 1927 su primer largometraje (**El filo de la penitencia**), los cambios sufridos por la sociedad nipona en los últimos tres decenios muestran a los ojos de cualquier observador que Japón ha entrado —sobre todo tras su victoria sobre el ejército ruso en 1904[1] y las grandes transformaciones económicas acaecidas en el país desde después de la Primera Guerra Mundial— en la fase definitiva de su modernización y en un proceso imparable de occidentalización que comienza a socavar los cimientos de la vida tradicional japonesa.

Para poder comprender mínimamente lo que esa transformación significó para el país —y para el propio Ozu, cuya trayectoria biográfica forma una especie de gozne entre el Japón de comienzos de siglo y el Japón moderno de las grandes corporaciones financieras e industriales— resulta imprescindible, sin embargo, volver la vista atrás y recordar, siquiera sea brevemente, una parte de la historia reciente de esa nación.

Todo comienza, por lo que interesa destacar aquí, en 1853, cuando el comandante norteamericano Perry se abre paso con una flota de barcos de guerra por la bahía de Yedo (actual Tokio) y consigue desembarcar en territorio nipón. Hasta entonces la sociedad japonesa ha vivido (desde 1640 hasta esa fecha) en una especie de ensimismamiento voluntario, en un aislamiento autoimpuesto que —en un intento de preservar sus instituciones, su modo de vida y el dominio secular de su clase dirigente (los Tokugawa)— impedía el asentamiento de extranjeros en su territorio y prohibía a los propios nacionales del país abandonar éste.

Durante esos largos doscientos años Japón vive en un régimen de corte feudal, con una sociedad estamental rígidamente jerarquizada y articulada en torno a cuatro grandes clases que la propia ley distinguía y sancionaba de manera diferente: *daymios* (grandes señores), *samuráis*, campesinos y comerciantes. En ese interregno de casi dos siglos y medio el país transita por un largo período de paz en el que no existen conflictos armados y en el que —lo que resulta más interesante para entender las secuelas que ello dejará en la obra de Ozu— se produce lo que Youssef Ishaghpour[2]

ha llamado una "*samuraización*" de la sociedad.

Carentes de guerras internas y externas en las que medir sus armas, la clase guerrera (los *samuráis*) se torna una clase ociosa que desarrolla un sistema de gustos refinados (se convierten quizás, por ello, en los primeros adeptos a la ceremonia del té y al nuevo arte floral) y muy codificados que irán filtrando luego lentamente a toda la sociedad al socaire de la cultura *zen*. Gracias a esta influencia conjunta, vestimenta, peinados, decoración de habitaciones, sistema de escritura, rituales o ceremonias sociales y familiares se someten a un código normativo muy estricto y extraordinariamente tasado, que afecta a prácticamente todos los órdenes de la vida cotidiana y que apenas deja terreno para la expresión de la iniciativa individual.

Todas estas normas no hacen otra cosa sino acrecentar algunas características esenciales tanto de la sociedad japonesa (singularmente su alto grado de jerarquización, que estos códigos subrayan aún más, y una compartimentación estamental y familiar que borra casi cualquier tipo de atisbo de subjetividad) como de su cultura (el predominio casi absoluto, como ha puesto de relieve Roland Barthes[3], del significante sobre el significado o, siguiendo la impronta de la filosofía *zen*, de la forma sobre los contenidos o sobre la propia experiencia), que encontrarán su reflejo inevitable en la obra de los artistas japoneses y del propio Ozu.

La llegada del comandante Perry a las costas japonesas inicia un proceso de cambios que en apenas quince años, exactamente en 1868, da lugar a la Revolución Meiji ("gobierno de las luces"). Una revolución que llevan a cabo las propias clases dirigentes en un intento de proteger el país de la penetración occidental, de conservar su cultura y su sistema de vida al mismo tiempo que, para salvaguardarlo, adoptan el aparato externo de las naciones occidentales (organización política y jurídica, ciencia, tecnología…). Un proyecto que muy pronto se revela como imposible de realizar y que comienza a presentar vías de agua en su línea de flotación desde finales del siglo pasado.

David Bordwell dedica precisamente uno de los capítulos de su estudio sobre Ozu[4] a describir las promesas de esta era que no pudieron cumplirse durante ese período ni el siguiente ("*The Broken Promises of Meiji*"), a mostrar el fracaso de ese intento de renovación

dentro de la tradición que las clases dirigentes trataron de lograr en esos momentos, buscando conciliar un modo de vida cuasifeudal con una sociedad industrializada.

De este modo, durante la infancia y la adolescencia del cineasta, una nueva cultura urbana y capitalista comienza a extenderse por el Japón y, a su estela, el núcleo familiar comienza a desintegrarse (los hijos más jóvenes se marchan a las ciudades en busca de nuevas oportunidades y los primogénitos, a través de los cuales se trasmite la línea familiar[5], permanecen en la mayoría de las ocasiones en el campo con niveles de renta muy inferiores a los de sus hermanos emigrantes), se crea un ejército de asalariados frustrados y decepcionados, los colegiales engrosan las filas del desempleo, la mujer comienza a incorporarse lentamente al trabajo y la autoridad patriarcal empieza a desmoronarse o se traslada a otros órdenes de la vida como las empresas. Éste es el mundo, trazado de manera muy somera, en el que Ozu comienza a vivir y en cuya falla inestable encontrará la materia con la que moldeará buena parte de los contenidos de sus películas.

Ausencia y crisis de autoridad (período mudo)

Ya se trate de filmes sobre pandillas juveniles —**Caminad con optimismo** (1930), **Una mujer fuera de la ley** (1933)—, ya se trate de películas sobre temas escolares —**¿Dónde están los sueños de juventud?** (1932), **He nacido pero…** (1932)—, ya se trate de ficciones que presentan otro tipo de problemática distinta —**La mujer de Tokio** (1933), **Historia de una hierba errante** (1934), **No debe dejar de quererse a la madre** (1934), **Un albergue de Tokio** (1935)—, la mayoría de las películas de Ozu del periodo mudo actualmente conservadas muestran un elemento casi constante que trasciende sin duda lo meramente anecdótico: la ausencia en la pantalla de uno de los miembros de la familia, generalmente el padre o la madre de la misma.

Esta pérdida —en unas películas que todavía no tienen a este núcleo como uno de los temas principales de sus argumentos— representa en alguna medida la ruptura interna del núcleo familiar que tiene lugar en esos momentos en Japón como consecuencia de la modernización del país, la orfandad sentida tras la ruptura de la línea familiar sucesoria. Curiosamente, en la mayoría de las películas citadas, suele ser —quizás como reflejo de la propia biografía del cineasta, quien apenas vivió con su padre— la figura de este último la que se encuentra ausente de las pantallas —**Caminad con optimismo, Una mujer fuera de la ley, La mujer de Tokio**— o la que desaparece en las primeras imágenes de la proyección —**No debe dejar de quererse a la madre, ¿Dónde están los sueños de juventud?**—, un elemento que contrasta con las películas posteriores a 1945, donde acostumbra a faltar —con lo que ello significa conforme se verá más adelante— la figura de la madre.

Ozu muestra de este modo no sólo la ruptura física del vínculo familiar, sino la desaparición de la autoridad patriarcal (en un país donde el padre era, junto con los terremotos, uno de los protagonistas de las pesadillas infantiles) y las dificultades para adaptarse sin esa referencia a un mundo extraño (Tokio) donde comienzan a penetrar las modas y las costumbres occidentales.

Como consecuencia de este hecho, Hiroshi (uno de los protagonistas de **Una mujer fuera de la ley**) buscará esa referencia

paterna en Kenji (el jefe de un grupo gansteril) para triunfar en una sociedad occidentalizada y dominada por el dinero, y Ryoichi (el protagonista de **La mujer de Tokio**) se suicidará al final del film al no conseguir salvar el honor familiar (su hermana mayor trabaja de *geisha* para pagarle sus estudios) y no poder cumplir con el papel que la tradición le impone[6]. Cuatro planos en montaje alternado de esta película donde se ponen en relación el grifo que gotea del club donde trabaja Chikako (la hermana) con la tetera del hogar donde le espera su hermano, y la luz de una farola de la calle con la bombilla de la habitación donde pasea Ryoichi, muestran la antítesis irreconciliable entre la vida moderna de las ciudades y la vida tradicional japonesa, el hiato que conduce al suicidio del protagonista.

Igualmente, el fallecimiento del padre en **¿Dónde están los sueños de juventud?** obliga a su protagonista a hacerse cargo de una empresa que no está preparado para dirigir mientras que, en **No debe dejar de quererse a la madre**, la muerte del padre, también en las escenas iniciales del film, acaba por convertirse en la fractura que casi lleva al desmembramiento del núcleo familiar. Si la ausencia de la figura paterna conduce en las películas citadas a la búsqueda de nuevos referentes, al fracaso del papel encomendado o a la pérdida de contacto con la realidad inmediata, su presencia en algunos títulos de esta primera época ilustra sobre la pérdida de autoridad que esta institución comienza a sufrir debido a la modernización del país. Así, la incapacidad para encontrar trabajo por parte del protagonista de **Un albergue de Tokio** es la causa probable de que la mujer abandonase a éste y a sus dos hijos y que estos tres últimos no consigan encontrar un espacio donde formar un hogar. Del mismo modo, en **Historia de una hierba errante**, la vuelta ocasional del padre —un actor de teatro *kabuki* que oculta su identidad a su hijo mientras le paga también sus estudios— al hogar no consigue rescatar su autoridad, porque, tal y como se dice en la segunda versión de esta misma historia —**La hierba errante** (1959) —, nadie puede intentar imponer aquélla después de hallarse ausente más de veinte años.

El padre asalariado de **He nacido pero…** no corre tampoco mejor suerte que los anteriores a pesar de poseer un trabajo fijo, ya que para mantener éste debe efectuar ridículas poses con las que

divertir a su jefe. De este modo la autoridad que el padre exhibe, al comienzo de la película, en casa y en la calle ante sus hijos (cuya sola presencia atemoriza a éstos y les salva, después, de recibir una probable paliza por parte de una pandilla de su nuevo barrio) se troca en rebelión cuando éstos, después de ver la película familiar en la que su padre efectúa las grotescas muecas, son incapaces de entender la sumisión que aquél demuestra a su jefe. Una rebelión semejante a la que mantienen también los protagonistas de una película que, en cierto modo, resulta una versión posterior de ésta —**Buenos días** (1959)— y donde la autoridad del padre se repone después de haber cedido ante sus hijos y comprarles la televisión que éstos le reclamaban.

Los ámbitos de la vida (período mudo)

Obligados a adaptarse a un medio urbano y laboral diferente, sometidos a unas nuevas necesidades económicas y sumidos en un mundo extraño donde la influencia occidental se deja sentir tanto en las calles (la Tokio moderna que Ozu retrata con sutiles pinceladas) como en las casas (las habitaciones con mesas y sillas altas donde los protagonistas de **¿Dónde están los sueños de juventud?** o **Una mujer fuera de la ley** no encuentran su sitio y acaban sentándose en aquéllas), los personajes de estas películas ven cómo el mundo en el que viven empieza a desintegrarse y cómo deben adaptarse a una nueva realidad económica y social de donde se sienten desplazados.

Un universo nuevo que el cineasta dibuja con trazos no demasiado optimistas ya que, como demuestran los dos *travellings* laterales de **He nacido pero…** que enlazan ambos mundos sin solución de continuidad, tanto la empresa como el colegio aparecen dominados por el aburrimiento y el conformismo (el mismo tedio que desvelan también los bostezos de los empleados de **¿Dónde están los sueños de juventud?**), y ambos ámbitos, en palabras de Antonio Santos, que señala las equivalencias entre ellos, "*hacen prevalecer códigos de jerarquía y prepotencia: los niños deberán rendir pleitesía al matón del barrio, del mismo modo que el padre habrá de acatar los designios de su jefe*".[7]. Y es que si la condición de asalariado lleva implícito —a partir del *crack* de 1929— el miedo a perder el empleo en una época de alta tasa de paro y la sumisión a una nueva forma de autoridad (los *daymios* y los *samuráis* se han convertido ahora en altos ejecutivos de las empresas), la condición de estudiante no comporta mejor suerte y la falta de expectativas laborales que este sector sufre, durante los años treinta, al terminar sus carreras se traduce en un ritual de tabernas y francachelas y en la sustitución del estudio por el fraude en los exámenes.

Historia de una hierba errante

Podría decirse, pues, que —para Ozu— la ruptura del núcleo familiar y la pérdida de la autoridad patriarcal no han encontrado todavía ningún tipo de mecanismo de compensación dentro de la nueva sociedad y lo que queda es un remedo grotesco, una especie de espejo deformado (que el tono de comedia de algunas de estas películas contribuye a subrayar) de las antiguas formas de vida colectiva o, yendo un paso más allá, de la manera de vivir y de sentir del Japón tradicional.

Pero si ni el colegio ni la empresa en los años treinta pueden sustituir en la visión de Ozu a la familia, ello no impide que el propio cineasta muestre —aún en esta primera época y por lo que se refiere a los ocho títulos citados al comienzo de este artículo— todavía la posibilidad de hallar rescoldos de esa antigua forma de vida en la sociedad de aquellos años. O para ser más exactos —aunque éste será un tema que aborde fundamentalmente en la segunda parte de su filmografía—, que encuentre en esos rescoldos la brasa que permita alumbrar, aun cuando sea fugazmente, el discurrir sereno de la vida cotidiana.

De este modo, en **¿Dónde están los sueños de juventud?**,

Tetsuo (el protagonista) deberá renunciar a la mujer que ama y a la posición de privilegio que ocupa como jefe de la empresa que da empleo a sus camaradas de universidad para volver a reencontrar a sus antiguos amigos y situarse de nuevo dentro del grupo, donde acaso tenga un sentido su vida. Un espíritu de renuncia similar se encuentra también en **Una mujer fuera de la ley**, donde el sacrificio de Jyoji le permite a éste no sólo recuperar a su pareja, sino también mantener el vínculo familiar entre Tokiko y su hermano, y en **Un albergue de Tokio**, donde la oportunidad de formar un hogar se establece a partir del robo que su desempleado protagonista realiza para salvar a la hija de una mujer que comparte sus mismas penurias laborales.

Es, pues, de nuevo dentro de una determinada forma de colectividad como los protagonistas de Ozu pueden continuar viviendo —al menos en esta primera etapa de su cine— y estableciendo una serie de lazos que suturen la herida que el tiempo —y las nuevas circunstancias sociales— va produciendo en sus existencias. Los planos —reiterados en una película tras otra— donde la cámara recoge casi exclusivamente objetos cotidianos como teteras, braseros o ropa tendida parecen hablar así, entre otros aspectos, del ámbito (el hogar) en donde se funda esa posibilidad de vida y de la fugacidad de ésta, que remarcan la presencia en esos mismos planos del viento, del humo o, simplemente, del vaho.

La comida imaginaria que la familia protagonista (padre y dos hijos) de **Un albergue de Tokio** realiza, a falta de otros alimentos que llevarse a la boca, durante su búsqueda infructuosa de un empleo, parece remitir también hacia la necesidad de conservar algunos rituales de vida en común que permitan, entre otras cosas, levantar puentes de comunicación entre sus miembros. Un ritual cuya ausencia hace notar Kazuko a su hermano, en **Una mujer fuera de la ley**, reprochándole que no coman ni se diviertan ya juntos. Un ritual que surge de nuevo en **He nacido pero…**, donde las bolas de arroz que comparten el padre y los dos hijos en el jardín de la casa permiten establecer un lazo de unión entre ellos que, sin embargo, se revela muy pronto como frágil, ya que —probablemente para compensar la falta de autoridad demostrada por aquél a lo largo de la película— los hijos le confesarán que, de

mayores, quieren ser capitán y general respectivamente[8].

Situados en esta perspectiva, nada tiene de extraño, por lo tanto, que, frente a las luces de neón de la gran ciudad que se ofrecen como una especie de reclamo hacia una vida occidentalizada de brillo artificial, los protagonistas de **Una mujer fuera de la ley** decidan resistir la tentación y entregarse a la policía con la única recompensa del rayo de sol que ilumina, en el último plano de la película, la maceta de una ventana. Una esperanza de vida futura que —en la modestia del objeto que la encarna, en el carácter hogareño de éste y en la relevancia que, a pesar de todo, su propia esencia individual le confiere— sugiere mucho (conforme se verá en un capítulo ulterior) de la forma de enfrentarse a la vida que el cineasta propone en sus ficciones y de la impronta que la filosofía *zen* deja en su obra.

Breve ojeada a la posguerra

Tras el largo túnel bélico que atraviesa la sociedad nipona entre 1937 (inicio de la guerra chino-japonesa) y 1945 (fin de la Segunda Guerra Mundial), Japón —un país que, conviene recordarlo, había permanecido replegado sobre sí mismo durante más de dos siglos— sufre la primera derrota de su historia y ve cómo su territorio es ocupado militar y políticamente por los países aliados.

Se inicia a partir de ese momento un profundo proceso de reformas que, bajo la dirección del SCAP (*Supreme Command of the Allied Powers*), conducirá al país por la senda de las libertades democráticas (tras un dilatado periodo de militarismo autoritario) y modificará sustancialmente las estructuras económicas, sociales y políticas de la nación. Como resultado de ese proceso acelerado de cambios, se reforma de inmediato el sistema educativo tratando de extirpar los resabios totalitarios enquistados en él, se disuelven las grandes alianzas industriales y bancarias que habían apoyado las sucesivas dictaduras militares, se inicia un programa amplio de redistribución de la tierra y, en 1947, se promulga una nueva constitución que instaura un sistema de garantías y libertades semejante a los de las naciones occidentales desarrolladas.

Por lo que se refiere a la institución familiar, la nueva carta magna suprime el requisito de contar con el consentimiento de los padres para contraer matrimonio —un tema recurrente en el cine de Ozu de este periodo, con un curioso antecedente en **¿Dónde están los sueños de juventud?**— y se proclama la igualdad de derechos del marido y la mujer. Con ello se pone fin, al menos en el ámbito legal, a uno de los últimos residuos feudales al mismo tiempo que —como reflejará también la producción del cineasta durante esta etapa— la mujer comienza a adquirir un mayor protagonismo en la vida económica y social del país.

El comienzo de la Guerra fría, la victoria comunista en China (1949) y el inicio del conflicto armado en Corea (1950) revalorizan, de cara a la política exterior norteamericana en esa zona, la posición del Japón como punto estratégico para impedir la expansión del comunismo en Extremo Oriente. Las ventajas económicas que esta nueva situación reporta para el país se traducen en la concesión de toda una serie de ayudas que, a la

vuelta de tan sólo once años desde el final de la Segunda Guerra Mundial, conseguirán que Japón recupere el nivel de producción industrial anterior al inicio de ésta.

Una alianza estratégica gracias a la cual no sólo se refuerza el engarce político y económico del país con las naciones desarrolladas, sino que se acentúa todavía más el proceso de modernización y de occidentalización de la sociedad nipona que, poco a poco, va contemplando, sin apenas capacidad de respuesta, cómo se introducen dentro de ella unos nuevos hábitos y modos de vida de los que dará cuenta asimismo el cine de Ozu[9]. Como consecuencia de todo ello, la institución familiar —y con ella otras formas de agrupación colectiva— se desgarra hecha jirones mientras, de sus restos, comienza a aflorar una suerte de individualismo que, de manera embrionaria y como una especie de cuerpo extraño, se va abriendo paso lentamente dentro de la sociedad y de la cultura japonesas.

Desintegración y pérdida (período de posguerra)

Tras los tres títulos que Ozu dirige durante el período bélico, la producción del cineasta durante la posguerra abandona la sujeción estricta a los contenidos del *shomin-geki* (películas sobre gente corriente) y se desliza por los caminos más abiertos del género dentro del cual se encuadra aquella tendencia —el *gendai-geki* (películas sobre tema contemporáneo)—, al mismo tiempo que las clases medias —y no ya los problemas de subsistencia diaria— comienzan a adquirir un mayor protagonismo en las imágenes.

De los quince títulos que componen la filmografía de Ozu durante este periodo, cerca de la mitad de ellos[10] presentan un elemento constante al que se hacía referencia ya al comienzo de este artículo: la ausencia en sus ficciones de la figura de la madre o, al haberse ampliado en estos filmes el marco generacional, de la abuela. Una ausencia que, por encima de los nuevos papeles que deben cumplir los personajes masculinos para suplir esa pérdida, muestra de manera casi física la ruptura del lazo con la tradición y la desmembración de la célula familiar que tiene lugar en esos momentos en Japón.

La función real y simbólica que la figura materna cumple dentro de la familia —y dentro de los filmes de Ozu— como elemento que da cohesión al conjunto y que sirve como elemento de engarce entre la generación precedente y la posterior, desaparece en estos títulos, dejando, tras su salida de escena, una sensación de vacío y de soledad que —como ilustra el suicidio de Akiko y el regreso subsiguiente de Takako con su marido en **El color del crepúsculo en Tokio** (1957)— la figura paterna no consigue llenar.

El color del crepúsculo en Tokio

Podría decirse, por lo tanto, que, en el universo conceptual que Ozu presenta en las películas de esta época, se ha avanzado un paso más allá y ya no se trata tan sólo de la pérdida de la linea sucesoria o de la crisis de la autoridad patriarcal dentro de una institución familiar que conservaba todavía un cierto remedo de unidad, sino más bien de la desintegración total de ésta tras la desaparición de la figura que le daba sentido, cohesión y continuidad en el tiempo. Un elemento que emparenta, en cierto modo, su cine con el John Ford de **Las uvas de la ira** (*The Grapes of Wrath*, 1940) o **¡Qué verde era mi valle!** (*How Green Was My Valley*, 1941) y que recuerda levemente también —si se hace abstracción del sentido histórico con que el cineasta italiano suele recubrir esa ruptura— algunos títulos de Visconti como **Rocco y sus hermanos** (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960) o **Confidencias** (*Grupo di famiglia in un interno*, 1974).

"*El contacto con Occidente, la modernización, la emancipación relativa de las mujeres y un cambio profundo en la imagen y la función del padre*" son algunos de los factores que Youssef Ishaghpour[11] enumera como causas de la disolución de la familia en el cine de Ozu, que encuentra su expresión paradigmática en la ausencia tantas veces aludida. Una interpretación que viene avalada también por la única película de este período donde la muerte de esa figura (en este caso de la abuela) tiene lugar durante el transcurso de la

narración: **Cuento de Tokio** (1953). Resultado final de un detallado proceso de incomunicación entre abuelos, padres e hijos, la desaparición de este personaje, en las escenas postreras del film, certifica la disolución definitiva del núcleo familiar, incapaz de enfrentarse ya, como colectivo, a las fracturas que el tiempo, la distancia y la nueva realidad económica y social producen en el interior de su seno.

La circunstancia añadida de que, en varios de los títulos de esta etapa, falten también otros miembros de la familia, como hijos —**Cuento de Tokio, El comienzo de la primavera** (1956), **El color del crepúsculo en Tokio—**, padres —los de Setsuko (**El sabor de la sopa de arroz**, 1952), Sugiyama (**El comienzo de la primavera**) y Ayako (**La paz de un día de otoño**, 1960), entre otros— o maridos —**Cuento de Tokio, La paz de un día de otoño…**— confirma tan sólo que el grado de desintegración de ese núcleo afecta prácticamente a todos los estamentos del mismo, de forma que puede afirmarse que no existe ya una red tupida de relaciones dentro del grupo como tal, sino más bien algunos hilos sueltos que el propio desarrollo de la narración contribuirá a desanudar de manera definitiva.

El sabor del pescado de otoño

"*Hoy una boda, mañana un entierro*": ésas son las dos fracturas que —como comenta la mujer del señor Hirayama a éste en **Flores de equinoccio** (1958)— el tiempo produce, en estas narraciones, en la vida de los personajes y en el seno de la familia. Un tiempo, por decirlo así, cronológico sobre el que opera, de manera simultánea, un tiempo histórico, marcado por el devenir contradictorio —a caballo entre el viejo y el nuevo mundo— de la nación.

El conflicto que la mayoría de la producción de este período plantea entre el matrimonio de las hijas y la soledad subsiguiente de los padres puede ser visto, así, como una consecuencia del propio discurrir de la vida, pero también como un producto de la introducción de nuevas costumbres que alteran el sistema de vida tradicional japonés. De este modo la elección del matrimonio por amor —y el rechazo correspondiente del compromiso concertado por las familias— que realizan gran parte de las protagonistas femeninas de estas historias supone, por una parte, la afirmación del deseo individual sobre los intereses de grupo —algo que ilustra de manera paradigmática Noriko, en **El otoño de la familia Kohayagawa** (1961), al despreciar al candidato rico que podría salvar el arruinado negocio familiar—, y, por otra, la superación de la tradición nipona que obligaba a la hija a permanecer junto al padre viudo.

La circunstancia añadida de que —como ilustran **El fin de la primavera** (1949) o **El sabor del pescado de otoño** (1962)— sean los propios padres quienes obliguen a sus hijas a casarse, a pesar de la renuncia personal que ello supone, sugiere también que esa preocupación por la esfera individual (la felicidad de las hijas) ha penetrado incluso en otros miembros del grupo familiar menos proclives, en principio, a la aceptación de los nuevos tiempos.

Desintegración de la familia y conocimiento y experimentación de la pérdida, tales parecen ser, pues, dos de los pivotes temáticos sobre los que gira buena parte de la producción de Ozu durante la posguerra. Una pérdida experimentada previamente por el fallecimiento de algún pariente, presentida luego, materializada a lo largo del desarrollo de la narración con el casamiento de los hijos y entendida en un sentido amplio que engloba tanto la muerte ajena como la ruptura de los lazos familiares, de la autoridad patriarcal —

definitivamente quebrada en estos filmes—, de los orígenes ancestrales, del sentido y valor de algunos antiguos rituales y, en definitiva, de una forma de vivir y entender la vida.

Un elemento este último que subrayan películas como **El fin de la primavera, Flores de equinoccio** y, en cierta medida, **La paz de un día de otoño**, donde, como paso previo a la boda y al abandono definitivo del hogar familiar, se oficia una suerte de despedida (entre padre e hija por lo general) que, al estar localizada habitualmente en la Kioto imperial, supone también una despedida del mundo tradicional que esta ciudad representa para el Japón. La ruptura física se enlaza de este modo con la espiritual, ya que, como se dice en la primera de las películas citadas, nunca más volverá a existir un momento como ése entre padre e hija y nunca más podrán realizar un viaje como aquél.

De esa sensación de pérdida nace la nostalgia —difícil de describir con palabras— que baña las imágenes de la mayoría de estas películas y que sus protagonistas conjuran recordando los familiares muertos, los tiempos de la guerra, el buen sabor de los alimentos de antaño —**Historia del caballero de la pensión** (1947)—, las cosas maravillosas del antiguo Japón —**Las hermanas Munakata** (1950)— o simplemente entonando viejas canciones. Pérdida y nostalgia del pasado como anticipos simples de la soledad que aguarda a estos personajes cuando la película doble su último recodo.

Soledad y trascendencia (período de posguerra)

Para unos personajes que, en palabras de Anderson y Richie, "*son miembros de una familia antes que miembros de la sociedad*"[12], la disolución de aquélla no puede encontrar apenas compensación fuera de su ámbito estricto de influencia. Para unos individuos, convendría añadir, acostumbrados a vivir dentro de unas formas de vida colectiva, heredera de los antiguos clanes, la soledad que el futuro les depara —con un antecedente, al menos, en la clausura de **La mujer de Tokio**— resulta casi imposible de soportar, como demuestran los planos finales de **El fin de la primavera, Cuento de Tokio, El sabor del pescado de otoño** o **El color del crepúsculo en Tokio**, bañados de una tristeza casi infinita.

A diferencia de lo que sucedía en buena parte de los títulos del periodo mudo —aunque la distinción que aquí se hace entre ambas etapas no sea, en realidad, tan taxativa y resulte, sobre todo, útil a efectos metodológicos—, en los filmes de posguerra la visión que se ofrece de otros encuadramientos colectivos como el vecindario, los amigos o la empresa apenas deja lugar tampoco para confiar en que ninguno de ellos pueda sustituir, siquiera como sucedáneo, a la familia.

La mercantilización de las relaciones humanas y la confrontación entre las viejas costumbres y las nuevas modas occidentales —como demuestran los personajes de **Buenos días**— no sólo impiden ya cualquier tipo de llamada a la solidaridad colectiva, como la que Otane realizaba en la clausura de **Historia del caballero de la pensión**, sino que alientan la separación y el distanciamiento entre los vecinos, únicamente aliviados, conforme se verá más adelante, por la permanencia de algunos rituales de comunicación.

La paz de un día de otoño

Igualmente, la televisión, las jóvenes esposas o el devenir de la ajetreada vida moderna constituyen obstáculos casi insalvables para que, conforme ilustra de manera ejemplar **El sabor del pescado de otoño**, los amigos consigan siquiera reunirse, si bien, cuando lo hacen, su función se limita generalmente a ejercer, en palabras de Alain Masson, como "*grupo casamentero*"[13] (un papel que, si se hace caso al desarrollo de **La paz de un día de otoño**, no cumplen tampoco demasiado bien) o a practicar un ejercicio de nostalgia que mira al pasado en vez de al presente.

"*Una esposa es más importante que la empresa*": la frase que pronuncia uno de los personajes de **El comienzo de la primavera** apenas esconde asimismo la escasa confianza que ofrece a estos seres el ámbito laboral donde, en la nueva ideología triunfante, se ha intentado refugiar el antiguo paternalismo feudal y la cultura de clanes. La discusión que mantiene el grupo de amigos, en la película citada, sobre las ventajas de trabajar como autónomo o como asalariado o las quejas que, en **Buenos días**, vierte el jubilado después de treinta años de servicio en la empresa ("*se tiene poca cosa*"), parecen confirmar la imposibilidad de encontrar en ese ámbito un sustituto de la familia. La conclusión será, pues, que,

como formula el viejo profesor en la que sería la última película de Ozu (**El sabor del pescado de otoño**) "*el hombre está siempre solo en la vida*".

La conciencia de esta soledad (que la focalización múltiple de las estructuras narrativas convierte en casi desoladora), el sentimiento de pérdida y la sensación de desarraigo que acecha a estos personajes se transmutan en la necesidad que, acaso por influencia de la filosofía *zen* y sus principios de "*confianza en sí mismo*" y "*ser en sí mismo*"[14], tienen todos ellos de actuar conforme a sus creencias individuales por encima del desaparecido espíritu de grupo. Éste es, al menos, el consejo que el padre de Mariko ofrece a ésta en **Las hermanas Munakata** y la pauta de conducta que seguirán gran parte de los personajes femeninos de estas películas, bajo la mirada, entre cómplice y resignada, de sus padres. Sin apenas asideros a los que agarrarse, pues la deriva de los nuevos tiempos ha cortado casi todas las amarras del viejo barco de la tradición, los protagonistas de la mayoría de estas películas se encuentran solos frente a ellos mismos y deben buscar dentro de sí las respuestas para continuar viviendo dentro de ese mundo en constante transformación.

El comienzo del verano

Se inicia así lo que Joël Magny[15] ha llamado el proceso de

estos personajes hacia la lucidez —o *satori*, si entendemos ésta en el sentido *zen* de "iluminación"—, que parte de una conciencia de la transitoriedad del presente y una aceptación de los cambios, y que, en el trayecto narrativo de estas películas, aparece (como afirma el citado crítico francés) punteada por esos planos "vacíos" (*pillow-shots*) de montañas, templos, bosques, ríos o mares.

La aceptación de la fugacidad del presente (un elemento de la cultura japonesa que figura asociado antes al budismo que a la filosofía *zen*) y el sentimiento, derivado de aquélla, de pérdida se conjugan así con el sentido de sacrificio, aceptación y renuncia característicos de una sociedad que, como la nipona, conserva aún vestigios feudales dentro de ella.

En el fondo, pues, puede decirse que tanto la modernización y occidentalización de la sociedad japonesa como, según Dario Tomasi, "*el fluir de todas las cosas, de los cambios sentimentales y de la naturaleza humana*"[16], no son, dentro del universo conceptual de estas películas, más que simples circunstancias de la vida cotidiana que hay que trascender, pues, al fin y al cabo, la existencia humana se funda —como demuestra el plano final de **El fin de la primavera**, repetido luego en **El comienzo del verano** (1951), con las olas del mar bañando la playa— sobre el principio de la variación (las olas) de lo inmanente (el mar) o, en otras palabras, sobre la distinción necesaria de los aconteceres cotidianos con la propia vida.

El cine de Ozu —y el devenir de sus propios personajes— se decanta así hacia una búsqueda de lo esencial que trasciende los conflictos entre tradición y modernidad, que supera los avatares de la vida diaria y que oficia como una especie de síntesis entre la naturaleza mutable de las cosas (y del mundo) y su propia "*mismidad*" o, si se utiliza el término zen, "
sono-mama
". Ello puede explicar, por lo que interesa destacar ahora, la inserción de esos *pillow-shots* que, con una multiplicidad de sentidos, presentan encuadres "vacíos" de templos, montañas, árboles o ropa tendida que, aun anclados en la inmovilidad del plano fijo, dejan transpirar el fluir de la vida a través generalmente de la presencia del viento en sus imágenes.

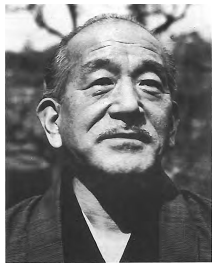
Ello contribuye a explicar también las claves de un estilo que,

como Santos Zunzunegui ha expuesto en relación con la repetición de los encuadres y con los encuadres fijos en el cine de Ozu, consiguen, en el primer caso, crear "*un espacio del retorno de lo mismo*"[17] y, en el segundo, "*el oxímoro de dejar fluir el tiempo y apuntar, en el mismo gesto, hacia su congelación*"[18].

En esa misma tensión dialéctica se debaten también los personajes del cineasta que, sometidos al paso inexorable del tiempo y a las transformaciones de la vida moderna, deben buscar dentro de sí mismos, tras la desintegración de la familia y de los sucedáneos de ésta, los resortes que les permitan seguir viviendo. La aceptación de la fugacidad del presente se conjuga así con una búsqueda de lo inmanente que, en el caso de la mayoría de estos seres, parece encontrarse, por un lado, en el sencillo vivir día a día, en ese "*dejarse llevar*" de que habla uno de los personajes de **El comienzo de la primavera**, y, por otro, en la posibilidad de encontrar el significado oculto de las "*experiencias particulares cotidianas y concretas, como comer, vivir o resolver asuntos de cualquier clase*"[19].

Sin duda es a esto último a lo que hace referencia el protagonista de **El sabor de la sopa de arroz** cuando afirma que prefiere disfrutar lo íntimo, lo primitivo, la simplicidad familiar, el sosiego; sin duda es esa misma filosofía la que impregna los numerosos comentarios que los personajes de estas películas realizan, casi siempre después de un suceso doloroso, acerca del clima de ese día y sin duda es ése también uno de los posibles sentidos de los *pillow-shots* que se demoran mostrando objetos cotidianos asociados al hogar. Una búsqueda de la simplicidad que —como ilustra una película tan ligera como **Buenos días**— encuentra sentido hasta en las sencillas fórmulas rituales de salutación ("*lubricante de la sociedad*", según se dice en un momento de aquélla), pero que, conforme demuestra la desolación del protagonista de **El fin de la primavera** mientras pela con mimo una manzana tras la boda de su hija, no siempre resulta fácil de alcanzar. Al fin y al cabo, como apostilla Kyoko en **Cuento de Tokio**, "*la vida es triste*", pero, al fin y al cabo, como demuestran los personajes de Ozu, merece la pena el esfuerzo de vivirla, aun sabiendo que el mundo cambia y que el tiempo todo lo destruye de manera inexorable.

El comienzo de la primavera



Yasujiro Ozu

Voces distantes

Santos Zunzunegui

Yasujiro Ozuren lana, zinearen historiako zainduenetakoa eta antzemangarrienetakoa dugu. Irudiari dagokionez, ezaugarri nagusiak hauek ditugu: bere belduaroko lanetan ia beta kamera altuera normala baina behraxeago kokatzen da (tatamiaren altuerako ikuspegi klasikoa); ez dugu ia kamera-mugimendurik ere somatuko; eta enkoadraketak errepikatu egiten direa. Istorioei dagokienez, berriz familiako mikrokosmoa arakatu eta bere azken xehetasunetan ere aztertzera bideratzen ditu, guraso eta semealaben arteko harremanen inguruan bereziki. Hori guztia kontuan osatzen dute eta filme-multzo hori, azken finean, atzeraezinean galdutakoaren nostalgiaz eta bakardadea zein heriotza saihestu ezinaz mintzo zaigu.

"*Los directores y los críticos son como el sake: cuanto más viejos mejores son*".

Yasujiro Ozu (1958)

Si existe una primera característica que puede predicarse del cine de Yasujiro Ozu ésta sería, sin lugar a dudas, la de su "reconocibilidad". De hecho pocos cineastas a lo largo de la historia del cine han puesto en pie un "sistema estético" tan coherente, tan depurado, en el que la interacción de los distintos —y extraordinariamente limitados— elementos que contribuyen a darle "forma" se produzca con la precisión con la que esto sucede en los filmes de la madurez creativa de Ozu.

Por tanto, acercarse al cine de Ozu obliga, primero, a identificar

adecuadamente esos elementos que lo caracterizan. Después, a explorar la historicidad de su aparición (o, mejor aún, de la progresiva "desaparición" de algunos de ellos), puesto que hablar de "madurez" supone, implícitamente, reconocer que existe una evolución[1] en la manera de poner en juego los distintos elementos del "dispositivo Ozu". Y, por último, a extraer las necesarias conclusiones que permitan ir más allá del mero inventario de "modos de hacer" para alcanzar el corazón del "modelo estético" que este cine nos propone.

¿Por dónde comenzar? Refiriéndome a un lugar común que, como todos los lugares comunes, encierra no poco de verdad al tiempo que sirve de barrera que dificulta ulteriores desarrollos del tema hacia el que apunta. Me estoy refiriendo a esa experiencia típica del espectador del cine del Ozu de los últimos años (aproximadamente entre 1949 y 1961) de "estar siempre viendo el mismo film". Por supuesto que no es así, pero puede reconocerse en esta sensación el peso de determinadas elecciones que desbordan con mucho el aparente nivel en el que se insertan.

Varias son las causas que contribuyen a este efecto de sentido: primero, el hecho de que a partir de **El fin de la primavera** (1949) "todos" los filmes de Ozu van a ser escritos por su fiel colaborador Kogo Noda, con el que ya había trabajado desde su primer film en 1927, pero cuya colaboración sufre un importante paréntesis que abarca desde 1935 hasta 1949. Segundo, la utilización de un equipo técnico en el que retornan sistemáticamente varios nombres claves como son los del director de fotografía Yuharu Atsuta, el montador Yoshiyasu Hamamura o el escenógrafo Tatsuo Hamada. En el mismo sentido funciona el que los distintos filmes de Ozu empleen una serie de actores que se repiten película tras película, configurando una auténtica *troupe*: desde Setsuko Hara hasta Shin Saburi, desde Haruko Sugimura hasta Chishu Ryu, este último auténtico actor fetiche del postrer período del cineasta japonés.

Pero la razón fundamental de esa primera reconocibilidad del cine de madurez de Ozu tiene que ver, sobre todo, con que, con el paso del tiempo, sus películas van dejando de lado universos temáticos y narrativos diversos —del mundo de los pequeños *gánster* visitado durante la década de los treinta a la atención al mundo de la escuela o los aspectos sociales vinculados con la

desocupación o a ciertas formas de melodrama— para centrarse, primero progresivamente y luego casi con exclusividad, en la exploración del microcosmos familiar y muy específicamente, en las relaciones paterno-filiales. La concentración en el género "film de familia", iniciado en los años treinta, se convertirá en una de las marcas mayores de Ozu durante la década de los cincuenta.

Pero no se trata sólo ni siquiera fundamentalmente de una elección de "tema". Lo interesante surge de la manera en que este tema es sometido a un exquisito tratamiento de formalización mediante la rigurosa aplicación de determinadas estrategias. La primera, y más importante, consiste en construir las historias que van a dar sustento al relato cinematográfico a través de pequeñas células —auténticos "cuadros narrativos"— susceptibles de entrar en relación entre sí vía una combinatoria. Si repasamos con atención el grueso de la obra de Noda y Ozu, descubriremos que está formada, básicamente, de situaciones estrictamente codificadas y que se repiten —a veces con envolturas exteriores diferentes— en número limitado. Enumeremos algunas sin ánimo de exhaustividad: la madre viuda que puede volver a casarse; el encuentro con la antigua amante tras años de separación; la muerte del progenitor (padre o madre); la joven que debe elegir entre matrimonio de conveniencia o de amor; la partida del hogar del hijo o hija dejando solos al padre o madre. Además, en estos "cuadros narrativos" se encarnan toda una serie de temas más generales que forman el siguiente nivel de profundidad del cine de Ozu: la crisis de la autoridad paterna; el difícil equilibrio entre lo viejo y lo nuevo, lo tradicional y lo foráneo, el campo y la ciudad, etc. Una ulterior reducción de los elementos temáticos nos dejaría un destilado esencial en el que se encontrarían la asunción estoica del dolor, la nostalgia por lo irremediablemente perdido o la inevitabilidad de la soledad y de la muerte.

Bajo esta perspectiva cada film concreto puede verse como el resultado final de una cuidadosa programación destinada a poner en relación ciertos "módulos narrativos" y a extraer el consiguiente rendimiento de esta operación en términos de relato; módulos narrativos que contienen en sí mismos determinadas potencialidades en la justa medida en que son yuxtapuestos con otros de su misma especie. Desde este punto de vista la obra final de

Ozu (todo su cine a partir de 1949) puede ser vista como un espacio de la "variación", sin duda, pero también como un territorio en el que la dinámica de la "repetición" da forma a una especie de film abstracto que no se confunde con ninguno de los concretamente producidos, pero que funciona como una especie de matriz general y abstracta de aquéllos. Un admirable ejemplo concreto de esta práctica de *bricolage* narrativo lo proporciona su penúltimo film, **El otoño de la familia Kohayagawa** (1961), que retoma temas y ambientes de, primero, **La paz de un día de otoño** (1960), en lo que hace referencia a la situación de la protagonista —de idéntico nombre e interpretada por la misma actriz, Setsuko Hara—; de **El comienzo del verano** (1951), del que se reutilizan los temas de la disolución de la familia y del triunfo del matrimonio por amor; de las dos versiones de **Historia de una hierba errante** —1934 y 1959 (**La hierba errante**)—, en fin, de las que se recicla el cuadro situacional del encuentro, tras años de separación, entre los antiguos amantes.

En este contexto cobra todo su sentido el importante peso que la práctica del *remake* va a tener en el cine de Ozu durante los años cincuenta y sesenta: **He nacido pero…** (1932), **Buenos días** (1959); **Historia de una hierba errante/La hierba errante; El fin de la primavera/La paz de un día de otoño** y, en cierta medida, aunque no sea técnicamente un *remake*, **El sabor del pescado de otoño** (1962). Este contar una y otra vez una historia bien conocida será uno de los aspectos que emparenten el cine de Ozu con el teatro *Noh*.

A este nivel pertenece también —en parte se trata de un efecto producido por el libre uso de las citadas "estructuras modulares"— el hecho de que la estructura dramática del cine de Ozu ponga muchas veces en crisis las expectativas estandarizadas del espectador medio. Unas veces el film se prolonga cuando ha caducado toda intriga, como en el caso de **Flores de equinoccio** (1958); otras parece constituirse de dos partes muy diferenciadas cuya yuxtaposición desafía algunas de las reglas de la construcción dramática tradicional, como sucede en **El comienzo del verano**; en otros momentos la que parece ser la línea narrativa fundamental es rápidamente sustituida por otra, como en el caso de la ya citada **El otoño de la familia Kohayagawa**.

Podemos por tanto aislar ya dos mecanismos abstractos que se han puesto en juego en este nivel narrativo-temático y que van a reaparecer en estratos sucesivos del análisis: el carácter "minimalista" del instrumental manejado y la "modularidad" del mismo.

La reconocibilidad del cine de Ozu no se da únicamente en el nivel del relato. Afecta, como veremos de inmediato, a otras dimensiones de su obra, de las que una de las más notables es la que ha sido denominada "la vista desde el tatami", haciendo referencia a la generalización en su cine del punto de vista bajo de la cámara. Posición baja que, como muy bien ha visto David Bordwell[2], no debe confundirse con la "angulación" baja de la misma, ya que, en Ozu, la posición baja de la cámara afecta a la "altura", no al "ángulo" de filmación. Posición que sirve al cineasta para expresar el deseo de "composición" y que le permite sacar partido del carácter marcadamente geométrico de los *fusuma* (puertas deslizantes) que forman las paredes de cierre de la casa japonesa y de los *shoji* (correderas compuestas de maderas entrecruzadas enteladas con papel de arroz translúcido), tratados como fondo geométrico sobre el que destacar la organicidad del cuerpo humano y sus formas no regulares.

El comienzo del verano

La composición generada por la escasa altura a la que se coloca la cámara no funciona como en por ejemplo Orson Welles, donde esta misma ubicación, combinada con el objetivo angular y el contrapicado, produce un estiramiento del espacio que es fuente básica de inestabilidad, sino que, al ejercerse sobre actores muchas veces arrodillados y a menudo colocados frontalmente, produce un efecto de "horizontalidad" que, además, se ve reforzado por la disposición a lo largo de toda la zona inferior del encuadre de múltiples objetos como mesitas, cojines o teteras.

Otros cuatro elementos relacionados con el anterior deben ser tomados en consideración. El primero, la sistematicidad en la "repetición de los encuadres" o, mejor, su repetida reaparición con niveles mínimos de variación. Lo que da forma a una dialéctica entre los lugares —designados como inmutables mediante la insistencia en la visión de los mismos— y la fragilidad y mutabilidad de los elementos que aspiran a ocuparlos. Pero además crea un efecto de "modulación", tomada esta expresión en su

dimensión plenamente musical. En los filmes de Ozu el "ritmo" debe menos al fluir de los acontecimientos que a su "puesta en forma".

La figura de la repetición se combina con la de la "inmovilidad" —con el tiempo, especialmente desde los primeros años cincuenta, los movimientos de cámara se van haciendo cada vez más escasos en la obra de Ozu hasta desaparecer por completo en sus últimos filmes— para producir ese particular oxímoro —figura retórica central para entender este cine— que consiste en enunciar al mismo tiempo el transcurso del tiempo y su detención.

El segundo —que debe manejarse con prudencia— hace referencia a la "teatralidad" de los planos generales rodados en interiores, en los que el decorado se despliega en profundidad, mientras que los *fusuma* producen el efecto de unas bambalinas, instalando sucesivos "encuadres en el interior del encuadre". La exterioridad así conseguida —la cámara observa la escena desde la habitación adyacente— se conjuga con el efecto de muñeca rusa producido por la articulación de los distintos planos espaciales. Pero sin duda estamos aquí ante un efecto que, al menos en parte, sólo sea significativo como tal para un espectador occidental y no para uno japonés debidamente familiarizado con las particularidades de sus viviendas.

En tercer lugar, conviene no perder de vista que Ozu, al no cerrar nunca los *fusuma* que pueden convertir la casa japonesa en una serie de habitaciones contiguas, al tender hacia composiciones estáticas en "profundidad", se estaba enfrentando a uno de los desafíos plásticos producidos por la inserción de la tradición pictórica occidental en las artes visuales del lejano oriente: el diálogo entre la perspectiva artificial, naturalmente producida por la cámara cinematográfica, y el énfasis en la superficie, típico de la pintura tradicional chino-japonesa. La presencia en tantos y tantos filmes de Ozu de esos encuadres de pasillos filmados con enfática profundidad y a través de cuyo fondo observamos un movimiento horizontal que los recorre, pueden ser tomados como un intento de acuerdo entre la modernidad fotoquímica y la tradición pictórica, entre las leyes de la visión y el gesto caligráfico —que se cita en el movimiento que atraviesa el encuadre inmóvil— en el que se inscribe la huella del cuerpo del pintor[3].

Por si esto fuera poco, la insistencia en lo que Burch denomina "*el reconocimiento de la superficie de la pantalla*", es decir, la subordinación de los efectos de profundidad al tratamiento de aquélla como "página en blanco"[4], encuentra un motivo adicional en la dialéctica que se establece en los cambios de tamaño de plano entre lo nítido y lo *flou*. Si en los planos generales los objetos situados en primer término aparecen muchas veces desenfocados, en los cercanos serán los fondos los que pierdan nitidez. De esta manera se combinan dos parámetros diferentes en un solo acorde estilístico.

El otoño de la familia Kohayagawa

Por último, la "geometrización" del espacio y su conversión en terreno para el "juego de las formas" es reforzada por el hecho de que los personajes que se afrontan en una escena adoptan muchas veces posiciones idénticas, produciendo, en la sucesión de los planos/contraplanos, imágenes compuestas de forma casi coincidente. Por si esto fuera poco Ozu es, además, un extraordinario cultivador del *sojikei* (figuras similares y movimientos realizados al unísono y en paralelo), del que a lo largo de su obra encontramos numerosos ejemplos significativos. Citemos los casos de los movimientos coreográficos de los distintos *gangsters*

y de los protagonistas Senko y Kenji en **Caminad con optimismo** (1930), del gesto común de llevarse arroz a la boca en **He nacido pero…** o de los extraordinarios momentos en los que esta figura es convocada en ese film de absoluta madurez que es **El otoño de la familia Kohayagawa**: en la primera parte del film Akiko (Setsuko Hara) y Noriko (Yoko Tsukasa) conversan junto al lago en el curso de su viaje a Kioto. Terminada la conversación sobre el futuro que ambas mantienen, un plano general nos mostrará el gesto de ambas acuclillándose en la orilla en un unísono extraordinariamente armónico. Al final del film, tras la muerte del patriarca Kohayagawa, ambas mujeres, ahora vistiendo los kimonos negros del luto ritual, repetirán el gesto mientras en primer término de la imagen se recortan los túmulos funerarios del cementerio. Entre un gesto y otro, un ciclo se ha cerrado, la vida ha dejado paso a la muerte. De esta forma se ponen en escena —a través de una precisa codificación de los movimientos— dos ideas fundamentales: la continuidad del ciclo de la vida y la muerte y la uniformidad de pensamiento entre las dos mujeres (ambas rechazarán la oferta matrimonial que se les hace). Como puede verse, una extraordinaria manera de "hacer visible lo invisible" o si se quiere de convertir ideas abstractas y determinaciones temáticas en elementos figurativos exquisitamente depurados.

Las consideraciones anteriores conducen directamente a un nuevo aspecto del "sistema Ozu". Me refiero a otra de las sensaciones fuertes que todo espectador recibe ante uno de sus filmes: el hecho de estar ante obras en las que parece haberse superpuesto sobre la historia relatada un "proceso de geometrización" capaz de subsumir la narración hasta el punto de pasar a ocupar dicho proceso un primer plano en el diseño estilístico de los filmes. Por supuesto los elementos ya citados de la "posición baja de la cámara" y de la "repetición de los encuadres" forman parte de este diseño estratégico. Pero es necesario añadir algunos elementos que los completan.

En primer lugar hay que señalar cómo en el cine de Ozu, a diferencia de lo que sucede en el cine convencional, las pautas de la planificación se edifican sobre normas específicas. A la ya citada

“exterioridad” de la cámara en los *establishing shots*, le corresponde un “*viaje al interior del espacio diegético*” (para decirlo con las palabras de Noël Burch) del todo diverso al considerado típico en el cine al uso. En primer lugar, Ozu deja de lado la regla canónica del eje de los
180˚
destinada a organizar la aprehensión por el espectador del espacio de la escena, para proponer un sistema que, rechazando el uso de cuarta pared que la cámara cinematográfica suele adoptar habitualmente, reivindica la circulación de la misma a través de los
360˚
del espacio global. Para ello concibe dicho espacio como un círculo alrededor del que la cámara puede ocupar sucesivamente posiciones diversas organizadas en torno a angulaciones de
45˚
—o múltiplos de 45º, como
90˚
o
135˚
—. De manera sistemática, Ozu empleará cambios de punto de vista de
90˚
y, en especial, de
180˚.

No pocas veces los cambios de
90˚
en el ángulo de filmación de la escena se llevan a cabo para producir un efecto estético y crear una pauta, de orden plástico, fundamentalmente rítmica[5]. Uno de los ejemplos más fascinantes (por su extremada simplicidad) se encuentra en **Flores de equinoccio**, en la escena en que el matrimonio Hirayama realiza una excursión al campo con sus dos hijas. Los cónyuges se sientan en un banco mientras las hijas pasean en barca. En un momento dado la madre (Kinuyo Tanaka) se levanta del banco para acercarse a la barandilla desde la que otear la diversión de las jóvenes. El breve desplazamiento del personaje es descompuesto por Ozu en dos planos filmados desde atrás y con angulaciones de
90˚

entre si. La combinación entre el movimiento, su disección en dos planos y la "geometrización" de los puntos de vista utilizados, convierte un banal gesto en un momento de privilegiada intensidad estética.

En lo que hace referencia a los cambios de 180º, a los que los japoneses denominan *donden*, hay que destacar que vuelven como un guante las posiciones que los personajes y los objetos ocupan en un plano anterior y dinamitan las normas que rigen el juego de los *raccords* de posición, enunciando la total reversibilidad del espacio. Si a este hecho le añadimos la "indiferencia" con la que Ozu afronta el uso de los *raccords* de dirección y de mirada[6] como formas privilegiadas de ordenar el espacio narrativo, tendremos una primera aproximación a los criterios que rigen el montaje en su cine. Por cierto que esa "indiferencia" tiene como sentido último el reforzamiento de la dimensión plástica de las imágenes: para Ozu los criterios armónicos de composición —las "rimas" visuales (ver más arriba) que se producen entre los diferentes planos— son mucho más importantes que la verosimilitud del espacio.

Ozu concibe cada plano como un espacio radicalmente autosuficiente. Si, en términos de desarrollo narrativo, un plano es una piedra en un camino que debe ser necesariamente hollada para poder avanzar en el laberinto del relato, es, también, un espacio de contemplación autónomo, un territorio equilibrado en el que reposan formas, valores cromáticos —Ozu era un maestro balanceando tanto las gamas de grises como las densidades del color—, y donde la luz moldea las apariencias dotándolas del peso específico de lo que apunta hacia lo general sin dejar de ser radicalmente particular.

La hierba errante

Precisamente el color será utilizado por Ozu en sus últimos filmes como un elemento más susceptible de producir rimas plásticas. En **La hierba errante**, por ejemplo, en la escena en la que Kayo (Ayako Wakao) y Kiyoshi (Hiroshi Kawaguchi) conversan junto a los buques en carena, el juego cromático alcanza cotas inesperadas en los acordes entre los colores tierra y las diversas gamas del verde que sirven de fondo al diálogo entre los jóvenes amantes. También el tema del color sirve para enfatizar la "geometrización" del film, como sucede en los repetidos encuadres de la taberna, cuyo motivo decorativo retoma el tema de la cuadrícula en sus variantes blanca, azul y roja. Finalmente, en este mismo film, Ozu no desdeñará el recurrir al color para dotar de densidad dramática a la escena del doble afrontamiento de Komajuro (Ganjiro Nakamura) con Sumiko (Machiko Kyo), primero, y con Kayo, después: toda la escena está bañada en la penumbra verdosa en la que se resuelven los colores vivos que el film ha ido manejando hasta ese momento. La progresiva descromatización de la película terminará en ese azul nocturno en el que sólo resaltan las dos luces rojas del furgón de cola del tren que se aleja[7].

Esta aproximación debe ser completada de inmediato con una descripción adicional tendente a subrayar el que la concepción de filmación y montaje de Ozu afecta de manera sustancial a la forma en la que se articulan los espacios mostrados y no mostrados. De hecho, Ozu utiliza en sus rodajes apenas unas pocas de las estancias en las que se dividen —al menos potencialmente— las casas japonesas. Hasta tal punto que la exploración del espacio se efectúa mediante la articulación entre aquellos espacios que son objeto de observación por parte de la cámara filmadora y esos otros que, sirviendo de transición entre los anteriores, no son mostrados nunca. La cartografía del espacio de los filmes de Ozu se asemeja a una especie de tablero de ajedrez conceptual formado por casillas blancas —los locales a los que accedemos— y negras —aquéllos de cuya visión se nos priva—. Como los primeros son mostrados desde una serie limitada de ángulos y la circulación entre ellos se efectúa a través de otros jamás visualizados, el efecto sobre el espectador es el de un diseño abstracto altamente conceptualizado. De esta manera se retoma, en un nivel de abstracción superior, el tema de la "geometrización" de las imágenes.

Sin duda, una de las características más notorias del cine de Ozu es la inserción en el flujo narrativo de sus filmes de los denominados *pillow-shots* —también conocidos por *cutaway still-lifes*—, imágenes caracterizadas por la ausencia en las mismas de acción directa o inmediatamente vinculada con el desarrollo de la historia, y cuya finalidad suele relacionarse con la voluntad ejercida por parte del cineasta de interrumpir el discurrir del relato, suspendiendo su sentido y proporcionando espacios para la edificación de significados alternativos.

De hecho estamos ante al menos dos tipos de imágenes diferentes aunque relacionadas entre sí: las "transiciones" y los "insertos". Las "transiciones" sustituyen en el cine de Ozu a los fundidos (en negro o encadenados), que se van rarificando a medida que avanza su carrera[8]; los "insertos" interrumpen el devenir dramático de una escena por un período más o menos dilatado de tiempo.

Algunos ejemplos tomados de distintos momentos de la carrera

del cineasta aclararán su funcionamiento. Si nos referimos a los años treinta podemos tomar como modelo el uso de los *pillow-shots* en **La mujer de Tokio** (1933), una de las obras maestras de la década. A lo largo de todo el film se multiplican planos de teteras, árboles, ventiladores, calcetines etc., que, ocupando un lugar en el relato, son tratados muchas veces como auténticos espacios de la contemplación, mediante su reiterada inserción en el interior de varias de las secuencias. Pero el momento más notable acaece en el mismo final del film, uno de los más audaces jamás filmados por Ozu: un movimiento de cámara en vacío que se desplaza a lo largo de una calle por la que antes han transitado unos periodistas que, en las escenas inmediatamente anteriores, han recabado información sobre el suicidio del protagonista.

El segundo ejemplo nos confronta con una de las secuencias más debatidas de la obra de Ozu, y pertenece a ese film clave que es **El fin de la primavera**. La escena se desarrolla en un albergue de Kioto, y en ella, mientras Noriko (Setsuko Hara) intenta disculparse ante su padre por sus impertinentes apreciaciones sobre su amigo Onodera (Masao Mishima), Somiya (Chishu Ryu) se entrega al sueño. Los dos últimos planos de Noriko —en el primero el personaje, sonriente, mira hacia la izquierda y al techo; en el segundo, desvanecida la sonrisa, vuelve ligeramente la cabeza— alternan con dos extraordinarias "composiciones" en las que un jarrón colocado sobre el suelo se destaca sobre el fondo, suavemente iluminado, de un *shoji* que deja traslucir un hermoso motivo floral.

El fin de la primavera

Las lecturas tradicionales han insistido en argumentos bien conocidos. Donald Richie: el jarrón como elemento que nos permite compartir las emociones de Noriko, su asunción de que debe casarse; Paul Schrader[9]: el jarrón como transcripción en términos de pura forma de un sentimiento concreto. Ambas lecturas han sido denegadas por David Bordwell argumentando que es incorrecto decir que esos planos del jarrón en la penumbra puedan interpretarse como constitutivos del punto de vista de Noriko y por tanto puestos en relación con su estado emocional. Curiosamente ninguno de los autores citados ha destacado el hecho de que el postrer plano del jarrón es seguido, sin solución de continuidad, por la escena —central para la comprensión del film; véase nuestro texto sobre **El fin de la primavera** en este mismo número— ubicada en el jardín *zen* de Ryoanji. Si destaco este hecho es para afirmar que al igual que en este jardín, en el cine de Ozu no son la serie de planos que sustentan el hilo narrativo los que están para ser vistos, sino que éstos apenas si constituyen el "fondo" sobre el que emergen las auténticas "figuras". Los planos vacíos de Ozu vienen,

así, a insertarse en el interior de un flujo diegético que es, como ya hemos visto, regular, ordenado y altamente previsible, y del que destacan "como" si se tratara de una serie de elementos dispersos de carácter arbitrario. Es, justamente, esta "apariencia de arbitrariedad", junto con su "contigüidad" con los elementos más notoriamente narrativos, la que confiere a estas imágenes su valor central: su sentido no es otro que el que de ellas no pueda predicarse otro sentido que el no tenerlo unívoco.

Es el momento se señalar que los objetos[10] en el cine de Ozu tienen, como en el caso de los bodegones y las naturalezas muertas de Zurbarán, un doble estatuto. El jarrón de **El fin de la primavera** enuncia, antes que nada, la idea de que "un jarrón es un jarrón". Pero este hecho no es incompatible con el que se presenten dotados de una dimensión simbólica, por más que ésta no pueda precisarse con facilidad. Precisamente, es la combinación de estas dos posiciones, la indecibilidad entre una y otra lo que convierte a su presencia en extraordinariamente relevante.

El tercer ejemplo (de hecho es un ejemplo triple) proviene de **El comienzo del verano**, film en el que encontramos varios momentos privilegiados que se vinculan con la práctica del *pillow-shot*. Y no estoy pensando en esos momentos de corte "más tradicional" como las nubes que se insertan en la escena en la que el abuelo espera el paso del tren en el paso a nivel, o las imágenes de las veletas y las banderas al viento que siguen la rememoración por la madre del hijo desaparecido en la guerra. A lo que quiero referirme aquí es al complejo uso del "vacío" que encontramos en varios momentos del film.

El comienzo del verano

Todos los momentos convocados pueden y deben tratarse al unísono ya que, como veremos, existen importantes correspondencias estructurales entre ellos. Estoy pensando, primero, en esos dos *travellings*, montados *cut*, que yuxtaponen el pasillo vacío recién abandonado por Noriko (Setsuko Hara) en el salón de sake y el que recorre la sala, también vacía, del teatro *kabuki* en el que unas secuencias antes habíamos contemplado a la familia Mamiya.

El segundo caso sitúa dos movimientos de cámara como elementos de apertura y cierre de una secuencia. El primero nos muestra un desplazamiento lateral de la cámara en el exterior del hospital en el que trabaja Koichi Mamiya (Chishu Ryu). El siguiente, también un movimiento lateral de la cámara interrumpido incluso antes de terminar, se lleva a cabo en la habitación en la que Koichi acaba de atender a la madre de Aya y cuando los dos personajes han abandonado la estancia.

Como puede verse estamos aquí también ante el “uso sistemático y variado de pequeñas unidades modulares combinables a voluntad”. De hecho, una serie de parámetros permiten relacionar ambos momentos. Ambos comparten el hecho de que todos los

movimientos se realizan “en vacío”, pero se distinguen porque si en el primer caso los *travelling* son hacia adelante, en el segundo son laterales, además de la diferencia que supone la distinta ubicación de la pareja de planos en el interior de la secuencia concreta.

El último ejemplo de esta “pequeña forma”, cuya utilización contribuye a la “gran forma” del film, puede ser considerado una variante estructural del primero de los dos casos citados. Como entonces, dos movimientos de cámara se van a yuxtaponer mediante un corte neto, relacionando entre sí dos espacios lejanos. A diferencia de lo que antes sucedía se combinan en la nueva escena un *travelling* hacia atrás acompañando a dos personajes con otro hacia adelante en vacío: es el momento en que Noriko y su amiga Aya avanzan entre sonrisas cómplices a lo largo del corredor de la casa de sake para espiar al jefe de la primera y a su posible pretendiente; un corte neto nos conduce, inesperadamente, a la casa de los Mamiya sumida en la penumbra, y que ahora es explorada por un lento movimiento hacia adelante de la cámara. En el paso de un plano a otro, hemos invertido la dirección del desplazamiento, hemos cambiado de lugar y lo pleno ha dejado paso a lo desocupado. En un abrir y cerrar de ojos el film ha invertido todos sus parámetros estilísticos y, como veremos de inmediato, su tonalidad. La separación de la familia puede llevarse a cabo.

Para Gilles Deleuze[11], en estas imágenes de Ozu, en estos campos vacíos o en las “naturalezas muertas” ejemplificadas por el jarrón de **El fin de la primavera**, tenemos tanto cambio, pasaje o devenir como “*un poco de tiempo en estado puro*”. Porque como el filósofo francés explica a continuación, “*la forma de lo que cambia no cambia, no pasa*”. De hecho las imágenes de Ozu pertenecen de lleno al campo de la imagen-tiempo. Y por tanto no hará falta para explicarlas recurrir en ningún caso a lo trascendente. Porque en ellas “*un mismo horizonte enlaza lo cósmico y lo cotidiano, lo duradero y lo cambiante, un solo y mismo tiempo como forma inmutable de lo que cambia*”.

Que las líneas anteriores pueden considerarse como un destilado fundamental de las ideas convertidas en imágenes por Ozu queda atestiguado por ese memorable plano final de **El comienzo del**

verano, que puede, como intentaré explicar a continuación, entenderse como síntesis ejemplar de toda su obra.

Este plano cierra el epílogo del film que sucede en el pueblo del hermano del abuelo, tras la partida para Akita de Noriko. Un plano general nos muestra la forma redondeada de un colina cubierta de vegetación. En primer término y ocupando la mitad exacta inferior del encuadre un campo de cebada —aludido en el titulo del film— cuyas espigas son movidas por el viento. Como una difusa línea, articulando la montaña y el mar de cereal, podemos observar la línea que marcan las casas de la aldea. De izquierda a derecha, tiene lugar un movimiento de cámara en arco que se lleva a cabo manteniendo, mediante el reencuadre, estables los límites de la imagen.

El comienzo del verano

Estamos ante un auténtico “plano-emblema” en el que figurativamente se recogen los dos temas de lo permanente y lo cambiante, lo inmóvil y lo móvil, encarnados en la montaña y esas espigas mecidas por el viento cuya “invisibilidad” es, precisamente, hecha “visible” por ese movimiento de las plantas. Mientras el

primer término de la imagen —el campo de cebada— fluye, el fondo —la colina— permanece enfáticamente estable.

Pero es que además la misma idea es repetida en la impostación cinematográfica de la imagen: de hecho, aunque la cámara se mueve, su movimiento deviene prácticamente imperceptible debido a la insistencia por parte del cineasta en el mantenimiento constante de los bordes laterales del encuadre. De esta forma en una misma imagen se conciban elementos opuestos, se acuerdan posiciones contradictorias y se resuelve armónicamente, a través de la extrema depuración de la forma encarnada en la presentación de una "*situación óptica y sonora pura*" (de acuerdo con la terminología de Deleuze), la dialéctica entre ideas y mundo sensible. A la hora de la verdad, lo sensible y lo inteligible, parece decir Ozu, no pueden separarse. El espíritu sólo habita entre las cosas del mundo.

Cartel de **Flores de equinoccio**

El fin de la primavera

Conciencia y fugacidad

La vida frente a la muerte

Antonio Santamarina

Kontakizunaren hasieratik bertatik Ozuren pertsonaiek pairatzen duten familia-galearen eragile gisa edo metrajean zehar bizi bearko duten esperientzia gisa, heriotzak zinegilearen irudi gehienen gainetik planeatzen dihardu eta bere aztarna uzten du berarekin batera bizitzen ahitu behar duten eta ikasbidetzat hartu behar duten izakien existentzian. Kutsu nostalgiko eta garratz batek blaitzen du haren presentzia eta Ozuren pertsonaiak aurre egiten saiatzen dira, zen filosofia, oroipenak eta, noiz edo behin, sakearen *eflubioak lagungarri dituztela.*

Íntimamente asociado a motivos temáticos como el de la pérdida o el de la soledad y a figuras de estilo como los planos vacíos (la ausencia) o el propio humo (la fugacidad de la vida), el tema de la muerte aparece como una constante reiterada en la filmografía de

Ozu que va adquiriendo mayor protagonismo según ésta se desliza hacia su conclusión final.

Elidida en muchos casos, pero dejando sentir su influencia sobre la existencia cotidiana de los personajes del cineasta, la muerte es un acontecimiento que la mayoría de ellos ha conocido ya en sus vidas, pues es frecuente que, en cualquiera de las familias que Ozu presenta en sus ficciones, falte siempre algún miembro de ésta, ya sea el padre, la madre, un hijo, un hermano, el marido, etc. Dejando al margen las connotaciones de otro tipo que esta pérdida representa o puede representar dentro del universo conceptual del cineasta, lo cierto es que la presencia de aquélla no parece alcanzar todavía un gran peso en la primera parte de su obra o, al menos, no presiona con la misma fuerza de gravedad sobre el desarrollo argumental y estilístico del relato como lo hará en los últimos títulos de su producción.

Todavía en dos películas del periodo mudo como **¿Dónde están los sueños de juventud?** (1932) y **No debe dejar de quererse a la madre** (1934), la muerte del padre de los protagonistas respectivos —presentada de manera similar en ambos filmes— es el acontecimiento inicial que desata el desarrollo de la narración y que obliga a asumir nuevas responsabilidades tanto a Tetsuo (en el primero de los títulos citados) como a Sadao (en el segundo), amenazando también con la desintegración del núcleo familiar en este último caso. A pesar de esta circunstancia, ambas películas llevan sus líneas temáticas principales por otros caminos (como ilustran de alguna forma sus títulos respectivos) sin excluir incluso hasta el deslizamiento por los senderos intrincados del melodrama en **No debe dejar de quererse a la madre**.

Por esos mismos vericuetos se adentra también **La mujer de Tokio** (1933) para concluir, como sucede también en **El color del crepúsculo en Tokio** (1957), con el suicidio del protagonista masculino en un caso y femenino en otro. Ambos tipos de muerte —absolutamente infrecuentes en el cine de Ozu— guardan relación en los dos supuestos con la deshonra familiar y personal que sufren respectivamente ambos personajes y que, por encima de los avatares de la narración en cada caso, dejan entrever la pervivencia de viejos vestigios feudales en la sociedad japonesa de esos años sin llegar todavía a ese "*ser para la muerte*" característico del ideal

guerrero *samurái*.

Inmersos en lo que podría denominarse la superficie externa del relato, Ozu presenta todos estos decesos de manera indirecta, recurriendo —como será habitual en el tratamiento de este tema a lo largo de toda su obra— a sutiles elipsis que evitan el enfrentamiento directo con la muerte en la pantalla y que conjugan la omisión de ésta en las imágenes con la ausencia que el fallecido dejará en la vida del resto de los personajes de la narración. Todavía en una fase menos depurada de su estilo, el cineasta inserta inmediatamente a continuación del suicidio de Ryoichi (en **La mujer de Tokio**) un plano de varios relojes funcionando al unísono, e igual procedimiento emplea en **No debe dejar de quererse a la madre**, pero en este caso utilizando un reloj de pared. Este tipo de planos (demasiado evidentes en su significación, que aluden a la fugacidad de la existencia y a la continuidad inalterable del fluir del tiempo) desaparecerán prácticamente en su obra del período sonoro, siendo sustituidos por otras figuras estilísticas y procedimientos más elaborados y sutiles, algunos de las cuales anticipa el primero de los títulos citados.

La narración de **La mujer de Tokio** arranca, así, con una secuencia donde se muestra la armonía familiar existente entre Chikako y Ryoichi, los dos hermanos protagonistas de la narración, para a continuación salir la cámara al exterior e insertar dos planos que dejan ver un artilugio que se mueve con el viento y el humo que se escapa de las chimeneas de una fábrica. Dos planos que parecen prolongar la armonía interior con la exterior representada en este caso por el movimiento continuo de la naturaleza (el viento) y de la actividad humana (el humo de las chimeneas).

Esos dos mismos planos volverán a reaparecer, sin embargo, para cerrar la narración tras el suicidio de Ryoichi y la imagen aludida de los relojes en funcionamiento, pero, en este caso, trocando su significación y dejando, por una parte, entrever que la vida continúa tras la muerte de éste, que la existencia es efímera —como afirma uno de los personajes de **El otoño de la familia Kohayagawa** (1961)—, y, por otra parte, haciendo sentir la ausencia definitiva del suicida, pues ambos planos vienen precedidos ahora de una escena donde Chikako y una amiga lloran la muerte del hermano.

La antítesis y, a la vez, la conexión existente entre ese juego de dos planos nace así de la propia sintaxis de la narración, de la propia estructura de la película, y permite mostrar, al mismo tiempo y de manera ambivalente, la ausencia física de Ryoichi y la continuidad de la existencia cotidiana sin él, dos elementos centrales en la visión que el cineasta ofrece habitualmente de la muerte en sus filmes. Una disposición narrativa que Rafael Miret Jorba ha puesto de relieve también analizando la estructura de varias de las películas del cineasta y que lo han llevado a proponer que "*por lo general el principio y el final de las mismas suelen ser coincidentes, con la diferencia de que algunos de los personajes han (boda, fallecimiento) en su transcurso, pero los restantes miembros del grupo, generalmente familiar, seguirán repitiendo las mismas acciones con o sin ellos*
'desaparecido'
"[1].

El otoño de la familia Kohayagawa

La circunstancia de que, como destaca el crítico citado y como señala el mismo Ozu en **Flores de equinoccio** (1958) por boca de uno de sus personajes: "*Hoy una boda, mañana un entierro*"[2], este tipo de estructura —y aun este tipo de procedimiento sintáctico—

se utilice tanto cuando se produce un fallecimiento como cuando tiene lugar, habitualmente, el casamiento de una de las hijas, muestra la conexión que este tema mantiene con el de la pérdida (por abandono en los dos casos del domicilio familiar) y con el de la soledad que acecha a sus protagonistas, obligados a continuar viviendo en un hogar donde, después de ese suceso, nada será ya como antes y donde una sensación de vacío —como ilustran los planos finales de **El fin de la primavera** (1949), **Cuento de Tokio** (1953) o **El sabor del pescado de otoño** (1962)— invade todo el ambiente.

A pesar de ello, y como apunta también Rafael Miret Jorba, el mundo sigue su camino sin detenerse por estos acontecimientos completamente naturales en su discurrir, pero extraordinarios para quienes los sufren, y los personajes de Ozu —acaso imbuidos de esa filosofía *zen* que, como ama a la naturaleza, la siente siempre en movimiento y se acompasa a su ritmo— deben aprender a vivir con esa pérdida. De esa necesidad y de esa conciencia de la transitoriedad de la vida nace el sencillo comentario que, por todo epitafio, el abuelo de **Cuento de Tokio** realiza tras la muerte de su mujer, pronosticando simplemente que ese día será caluroso, una constatación resignada que, por lo demás, realizan también frecuentemente otra serie de personajes a lo largo de la filmografía del cineasta, certificando también que la vida sigue su curso a pesar de esos sucesos dolorosos y que la naturaleza apenas sufre alteraciones por ellos.

El recuerdo doloroso y la lucidez

Tras la experimentación de la pérdida y la aceptación, más de raigambre *zen* que estoica, de la misma, los personajes de Ozu profesan el recuerdo vivo de los fallecidos hasta tal punto que, como afirma Youssef Ishaghpour, "*los viudos y, sobre todo, las viudas, mantienen el culto de la memoria y de la viudedad eterna*"[3]. En **No debe dejar de quererse a la madre** ese culto se aviva a través de los objetos que pertenecieron al padre (las pipas de fumar, la chistera, la pala de remero…); en **El comienzo del verano** (1951) se anticipa con la fotografía que, tras el retrato de toda la familia en la boda, se realizan los dos padres solos; en **Cuento de Tokio**, donde toda la película gira sobre la premonición de la muerte de la abuela, el recuerdo se plasma en el reloj de ésta que el abuelo regala a Noriko y se encuentra en el origen de la conversación que aquélla intenta mantener con su nieto; y en **El color del crepúsculo en Tokio**, por citar un último ejemplo, la oración que reza el padre ante el retrato de Akiko, tras haberse suicidado ésta, es el primer recuerdo que aquél dedica a su hija.

El fin de la primavera

Más interesante resulta aún destacar que es precisamente la

necesidad de preservar esta memoria la que se encuentra en el origen del conflicto que se desarrolla en **El fin de la primavera**, donde Noriko —una mujer educada en las costumbres tradicionales japonesas, como la película se encarga de subrayar— es incapaz de comprender a su padre cuando éste, para conseguir que ella misma acepte casarse, inventa una treta diciendo que pretende desposarse él también. Una incomprensión que manifiesta asimismo Ayako con su madre en **La paz de un día de otoño** (1960), cuando cree equivocadamente que ésta va a casarse de nuevo y que, por lo tanto, va a traicionar en cierta forma, como en el caso anterior, la memoria del esposo difunto.

En cualquier caso, esta necesidad de preservar intacto el recuerdo del desaparecido parece radicar, en el cine de Ozu, en la propia esencia del individuo, en el interior de éste, ya que como el cineasta se encarga de subrayar en **Cuento de Tokio** o en **El otoño de la familia Kohayagawa**, las reuniones familiares no son, al fin y a la postre, más que simples rituales donde afloran, por lo general, otro tipo de intereses, casi siempre de raíz económica o laboral. Algo parecido sucede también con los funerales, que, por muy tradicionales que sean (con *bonzo* incluido, según se dice en la película), se toman también a la ligera algunos de los personajes de **Flores de equinoccio** precisamente por ese mismo carácter de fórmula ritual que tienen aquéllos.

No se trata, por supuesto, de una memoria que sea fácil de conservar y de un vacío que sea sencillo de rellenar, de ahí que, a medida que la muerte va adquiriendo mayor presencia en los últimos títulos del cineasta, la afición de sus protagonistas al sake vaya en aumento hasta llegar a la borrachera final de *Mr*. Hirayama en la película postrera del cineasta (**El sabor del pescado de otoño**) cuando, tras la viudedad y la boda de su hija, sólo le quedan a éste la soledad y los recuerdos.

En todo caso la experimentación de la pérdida o la vivencia de la muerte (si así puede llamársele) proporciona a los protagonistas de estas películas una especie de sabiduría nueva sobre la existencia humana que se traduce también en sus propios comportamientos a partir de entonces. Así, tras la muerte de su marido en **Las hermanas Munakata** (1950), Setsuko (la mayor de éstas) decide no volver a casarse por el momento con su antiguo novio, y otro tanto

sucederá con Akiko en **La paz de un día de otoño** y Noriko en **El otoño de la familia Kohayagawa**.

El sabor del pescado de otoño

La aceptación de la transitoriedad de la vida y de la fugacidad de ésta, que la muerte revela a quienes la sienten cerca de ellos, parecen transmitir a los personajes de Ozu una mayor tolerancia y comprensión hacia los otros y un mejor conocimiento, al mismo tiempo, de sí mismos. De ahí, por una parte, que Takako intente, tras el suicidio de su hermana en **El color del crepúsculo en Tokio**, una última reconciliación con su marido pensando sobre todo en la felicidad de sus hijos, y de ahí, por último, que Noriko (que ha vivido ya la muerte de su cónyuge) sea el único personaje capaz de sacrificar una parte de sí misma para atender a los abuelos políticos en una película tan amarga como **Cuento de Tokio**.

Yendo un paso más allá aún podría afirmarse que es esa misma lucidez —unida inevitablemente a la deriva de los nuevos tiempos — la que conduce a varios de los protagonistas masculinos de estas películas a buscar la felicidad de sus hijas aun a riesgo de quedarse luego solos, con el único consuelo del sake, y es esa misma lucidez también la que, desde otro punto de vista, conduce a Akiko a casarse con quien ella desea (en **El otoño de la familia Kohayagawa**) sin sacrificarse por la familia o por el mantenimiento

de unos intereses económicos y de unas costumbres ya añejas.

La aceptación de la presencia inevitable de la muerte parece conducir, pues, a la mayoría de estos personajes a una valoración mejor del sentido que tiene su propia vida, la de los demás y la misma naturaleza, sin que esta conciencia deje de producir en ellos, sin embargo, una sensación de nostalgia, que combaten con la ayuda de los recuerdos, y una impotencia y amargura que ahogan, a veces, en el alcohol. La conciencia de la fugacidad de la existencia parece convertirse de este modo en un jalón necesario en ese tránsito hacia la lucidez que proclama la filosofía *zen*, en un paso necesario —y doloroso— que es preciso realizar si se quiere entender el decurso del hombre y el orden cosmogónico que rige su destino. Una operación que, sin embargo, no es siempre fácil de resolver, como ilustran, pese a todo, las criaturas de Ozu.

El sabor del pescado de otoño

La sonrisa forzada

Carlos Aguilar
Daniel Aguilar

Yasujiro Ozuk, bere osoan zehar, gerra izan zenetik aurrera bereziki, aktore-talde finko batekin egin zuen lana, eta filmez filme behin eta berriz horiexek azaltzen ziren: Stsuko Hara, Shin Saburi… eta, jakina, guztien artean enblematikoena, Chishu Riu, ia kasu guztietan Ozuren filmografian giltzarria den aitaren figura antzezten zuena.

Entre el público español, poco, o nada, familiarizado con el riquísimo acervo del cine japonés (y que, por lo común y de forma inconsciente, identifica éste con el recuerdo impreciso de cuatro o cinco películas de Akira Kurosawa y alguna que otra de Kenji Mizoguchi), existen una serie de lugares comunes a la hora de las valoraciones, que pueden resultar patéticos o divertidos, según se

mire. Entre ellos destacan por razones propias afirmaciones como "*las películas japonesas son muy largas", "sacan paisajes muy bonitos", "resultan lentas", "tienen demasiada violencia*" o "*los actores hacen muchos gestos*". Huelga aclarar que este último tópico deriva del histrionismo habitual de Toshiro Mifune (todavía hoy, y es triste decirlo, el único intérprete nipón mayoritariamente conocido en Occidente) en determinadas películas de Kurosawa… ignorándose que, por ejemplo y valga la anécdota, el papel, casi caracterización, más demencialmente desaforado de Mifune, y un caso singular de *overacting* en la historia del cine, tuvo lugar… ¡en una película mexicana! En concreto, la olvidada **Animas Trujano** (1962), de Ismael Rodríguez.

Por supuesto que todo cinéfilo más o menos curtido sabe a la perfección que estas tontas generalizaciones si no encajan particularmente con un director japonés… es con Yasujiro Ozu, un cineasta que en la historia del cine de su país significa un caso típico a la vez que atípico. En cambio, nos parece de interés difundir una anécdota personal, que tuvo lugar en Tokio a la salida de un
cine-club
situado en el interior de un supermercado (algo así como si en uno de nuestros Simago, junto al puesto de verduras una puertecita diera acceso a una sala de proyección con poco más de sesenta butacas). Salíamos los firmantes, con unos amigos japoneses, de ver **La paz de un día de otoño** (1960), y a nuestro lado oímos a un espectador, cercano a los cuarenta años y más o menos representativo del "japonés medio", comentando con su mujer: "*¡Qué actores tan malos!*".

Lejos de ser una *boutade*, esta espontánea observación, en principio superficial y malintencionada, encierra un tan involuntario como brillante sentido laudatorio, puesto que describe no ya lo que para Ozu significaba la dirección de actores, sino que incluso resume su concepto del cine, sobre todo el perteneciente al período de posguerra, a todas luces la etapa más representativa, conocida y pertinazmente invariable —argumentos, puesta en escena, intérpretes— del autor. Por cierto que, y dicho sea entre paréntesis, falta estudiar hasta qué punto influyó la recurrencia del guionista Kogo Noda en el hecho de que, ciertamente, puedan,

deban, delimitarse estos años de la filmografía de Ozu con carácter de etapa, aparte de que se aprecie la consolidación de un específico estilo formal.

Retomando nuestro tema, ¿en qué podía basarse aquel espectador para afirmar lo que afirmó? Salta a la vista, por poco que se conozca el cine de Ozu y la mentalidad de su país: en el error de confundir (con imperdonable ceguera crítica, la verdad sea dicha y sin ánimo de ofender a aquel individuo) la interpretación de lo que no puede interpretarse, la recreación de lo que no puede recrearse, con la pobreza de actuación, con la impersonalidad escénica.

Efectivamente, como ya es sabido, la obra esencial de Yasujiro Ozu se fundamenta en la valoración de la cotidianidad, en el reflejo sereno de una serie de incidentes personales y familiares que afectan, con profundidad emotiva pero sin estridencias dramáticas, a personas de un espectro social japones homologable con el que en Occidente se denomina “clase media”. Nada más lógico, entonces, que el realizador recurriera a intérpretes “malos”, es decir, sin una presencia llamativa o fascinante, sin magnetismo, lo que los latinos denominaban *nil admirati*, con el fin de obtener el necesario efecto de credibilidad, de reconocimiento. Los intérpretes de Ozu, en definitiva, no son banales, sino que reproducen adecuadamente la banalidad, encarnando con talento a gente que, a su vez, interpreta como puede la conveniencia social, la grisura de las apariencias, la diplomacia doméstica, la sociabilidad forzada.

Por lo tanto, ¿puede concebirse un mayor elogio a la dirección de actores de Ozu que reprochar una “mala interpretación”? Francamente, como no sea ya sostener que sus películas parecen filmadas con cámara oculta…

Rostros en el cine de Ozu

El hecho particular y sintomático de que la figura del padre de familia revista una trascendencia crucial, decisiva, en la poética de Ozu nos aconseja detenernos en el actor paradigmático al respecto, en un intérprete que incluso encierra una cualidad de emblema humano del cine de este realizador, en la misma medida que tantos otros casos de simbiosis entre "estrella" y director a lo largo de la historia del cine. Concretamente, en el gran Chishu Ryu.

No obstante, primero queremos indicar que este hincapié dramático-tipológico en modo alguno debiera estimarse machista, o paternalista, un juicio que más bien delataría perversiones valorativas propias de una cultura, de una mirada, exclusivamente occidental (por no decir de una mentalidad demasiado condicionada por estereotipos estadounidenses). Por el contrario, hay que considerar que según los escritos taoístas y budistas al padre se le asigna, de una forma tácita pero real, la obligación no ya de mantener materialmente a la familia y de educar convenientemente a los hijos, sino también la de captar la pareja adecuada para todos y cada uno de ellos. La preponderancia de este tema en el cine de Yasujiro Ozu —que cobrará proporciones obsesivas en la etapa final de su filmografía— meramente responde a las creencias filosófico-religiosas del contexto. Lo cual no justifica ver en su cine, como hacen tantos críticos occidentales, el *zen* hasta en la sopa. Y casi literalmente, porque dos de los últimos títulos de Ozu utilizan el gusto de sendas comidas populares para representar el tipo de vida de tos protagonistas: **El sabor de la sopa de arroz** (1952) y **El sabor del pescado de otoño** (1962).

Podríamos seguir ahondando en este factor, con objeto de señalar que algunas películas de Ozu lo privilegian hasta el extremo de prescindir directamente de la presencia de la madre, como **Ante todo el padre** (1942), de título brutalmente explícito, o la citada **El sabor del pescado de otoño**, una obra maestra y acaso la depuración máxima, definitiva, de la facción más representativa del cine de su autor. Del mismo modo, es preciso destacar que con plena intencionalidad las películas de Ozu rara vez muestran la vida de los hijos una vez se han casado y abandonado el hogar familiar, a fin de acentuar y sublimar la soledad en que queda el progenitor.

Razones de espacio, empero, nos obligan a volver a Chishu Ryu.

"*Nunca había sentido tanto respeto por un actor*", confesaba Wim Wenders acerca de Ryu, en un momento de su curiosísimo, admirable **Tokyo-Ga** (*Tokyo-Ga*, 1985). Nacido en Kumamoto-Ken en 1905 y fallecido en Yokohama en 1993, hijo de un sacerdote budista y con formación él mismo en esta línea, que interrumpiría en 1925 para adentrarse en el mundo del cine, Chishu Ryu, con su peculiar templanza, con esa especie de indefinible abatimiento íntimo, personifica, representa, sintetiza la esencia misma del cine de Yasujiro Ozu, mediante su recurrente encarnación del padre abocado a una inminente, irreversible soledad. Su intervención en la citada película de Wenders, además, nos ha legado un testimonio inapreciable de la forma de trabajar con los actores acostumbrada por Ozu: el sentido de la exigencia, el número de tomas, la relevancia de los ensayos, etc.

Sin embargo, la emblemática envergadura de Ryu no autoriza a menospreciar al resto de los intérpretes habituales en la obra de Ozu. Todos ellos, claro está, al igual que Ryu reflejan perfectamente esa atonía, esa *aurea mediocritas*, privativa de los personajes característicos del director, hasta un punto casi desesperante cuando se conoce con una cierta exhaustividad la filmografía de Ozu. La impertérrita sonrisa agria de Setsuko Hara (considerada en Japón como una de las grandes actrices nacionales del siglo), en su sempiterno papel de mujer que se niega al matrimonio —no digamos ya en segundas nupcias, como en **La paz de un día de otoño**—, los casi incomprensibles balbuceos de Shin Saburi, el otro "padre" por excelencia en el cine de Ozu (a cuya cara de pez hasta se alude impúdicamente en los diálogos de **El sabor de la sopa de arroz**), la referida imperturbabilidad de Ryu, con sus inconfundibles andares robótico-simiescos (sobre todo cuando la cámara lo recoge de espaldas), dibujan un particularísimo paisaje humano, moral. Del cual tampoco puede excluirse a esos grandes actores de composición que personifican a los amigos que acompañan al padre de turno en sus digresiones frente al sake (Masao Shimizu, Nobuo Nakamura, Ryuji Kita o Eijiro Tohno), a la eterna abuela (Chiyeko Higashyama), a los galanes/novios/recién casados (Keiji Sada, Shuji Sano), a las amas de casa cotillas o maledicentes (Michiyo Kogure, Haruko Sugimura, Kuniko Miyake) o, naturalmente, a las

imprescindibles beldades por casar (Chikage Awashima, Yoshiko Kuga o, durante los últimos años de su filmografía, Yoko Tsukasa y Mariko Okada).

El fin de la primavera

Debe señalarse que durante toda su etapa de posguerra, Ozu apenas se apartó de esta "compañía estable" de intérpretes, y aquí estriba uno de los múltiples factores que hermanan a este director con otro venerable genio del cine, John Ford. Cuando lo hizo, fue debido a que, extrañamente, aceptó rodar un par de películas fuera de su productora habitual, Shochiku, lo cual obligaba a cambiar de reparto, dado que entonces regía en Japón una "política de estudios" por muchos conceptos equiparable con la de Hollywood en sus años dorados; si bien, y significativamente, en uno de estos casos conservó a la citada Setsuko Hara, cuya fama de lesbiana entre la profesión, por cierto, acaso estuviera relacionada, por causa o por efecto, con el hecho de que en las películas de Ozu, como ya hemos dicho, siempre rechazaba el matrimonio… Estos dos filmes fueron **La hierba errante** (1959), producido por Daiei y auto-*remake* del lejano **Historia de una hierba errante** (1934), y **El otoño de la familia Kohayagawa** (1961), penúltimo trabajo del

director, producido por Toho.

Por su valor de excepción, debe destacarse que una de las películas más inusuales de Ozu, **El comienzo de la primavera** (1956), está protagonizada, en consecuencia, por un actor ajeno a la tipología habitual del director, como es el excelente Ryo Ikebe, en un papel de marido fracasado que encaja con la galería de personajes amargados que uniforma la filmografía de este intérprete, quien muchas veces recuerda al inolvidable Robert Mitchum, mediante películas muy estimables totalmente desconocidas fuera de Japón, en particular **Saraba Rabauru** (1954) y **Koi gesho** (1955), ambas del entrañable Inoshiro "Godzilla" Honda, **Gendaijin** (1957), de Minoru Shibuya, **Hakai** (1948), de Keisuke Kinoshita, o **Akatsuki no dassoh** (1950) y **Otoko tai otoko** (1960), éstas de Senkichi Taniguchi.

Por cierto que esta cualidad de obra atípica que significa **El comienzo de la primavera**, al tratarse de una película sórdida y áspera, opuesta del "cine de familias" habitual en el cineasta, con la consiguiente marginación que sufre cuando se aborda la obra de Ozu, sugiere un interrogante que también merecería su propia investigación: ¿Yasujiro Ozu voluntariamente siempre hacía el mismo tipo de película o el contexto le impelía a ello? ¿Estamos ante un caso de autoencasillamiento artístico o, más directa y cruelmente, de encasillamiento industrial?

La paz de un día de otoño

Retomamos nuestro tema, con el fin de recordar también, aun brevemente, a los grandes protagonistas anónimos de una buena parte de las imágenes de Ozu: los niños. No en vano dos de sus películas más conocidas, **He nacido pero…** (1932) y **Buenos días** (1959) —ésta una magnífica remodelación de varias anteriores, entre ellas la previamente indicada—, observan el universo mediocre/absurdo, pero insoslayable, de los adultos desde la perspectiva infantil, y otras también considerables —**El comienzo del verano** (1951), la ya mentada **Ante todo el padre**— incorporan este elemento de forma secundaria pero elocuente. Óptimamente dirigidos, estos niños que se resisten a crecer, de modo a la vez inconsciente y desafiante, suelen llamarse Minoru y Osamu, de cara a la buscada homogeneización entre las películas.

A propósito, y con esto nos despedimos, la antedicha **He nacido pero…** supone la última parte de una singular trilogía vital al revés, pues viene a continuación de **He terminado la universidad pero…** (1929) y **He suspendido pero…** (1930), estas dos con la presencia en el reparto de la mítica Kinuyo Tanaka, que desde entonces volvería a trabajar con Ozu en varias ocasiones más, y desplegando ambas un enfoque cómico totalmente conseguido. Lo cual desvela

otra faceta artística de Ozu que quedó sin desarrollar con plenitud…

El sabor del pescado de otoño

El hombre que no pudo ser Buster Keaton

Alberto Úbeda-Portugués

1928tik 1937ra bitarteko urtean biltea dira Ozuren komedia gehierak, bere filmerik irribarretsu eta dibertigarrienak, normalean haurrak protagonista zituzlenak. Milaka pertonaren alferrikako heriotza sortu zuen gerratik itzulitakoan. Ozuk bere filmografiako etapa ezkor eta garratzugoari eman zion hasiera eta bizitzeuren, bakardadearen eta heriotzaren atsekabeari baruz hiz egiteari ekin zion.

"*Silencio, la voz de la cigarra penetra en la roca*".

(Poema haiku. Basho)

En el período que comienza en 1928 con su segundo film, **Los sueños de juventud** —hoy, desgraciadamente perdido[1]—, hasta **¿Qué ha olvidado la señorita?** (1937), Yasujiro Ozu concentra la mayor parte de sus comedias o, al menos, de sus películas más

risueñas, donde no renunciaba a la esperanza de la construcción de una sociedad abierta que rompiera el principio de autoridad y tradición consustancial al nacionalismo japonés. El progresivo convencimiento de Ozu de que los sectores más fanáticos estaban imponiendo el sueño imperialista de ocupar militarmente el espacio oriental le condujo irremisiblemente, desde **Los hermanos de la familia Toda** (1941), hacia historias más desalentadoras y, en cualquier caso, imbuidas del sentimiento profundo de este pueblo de *samuráis* y campesinos, de epopeyas rotas por la revolución industrial.

Con el tiempo, Ozu llegó a ser un retratista cansado que extraía placer en constatar de forma cada vez más magistral la nula influencia sobre los acontecimientos que tienen las personas, el sinsentido que rodea a las ceremonias (la promesa de los novios, el matrimonio), a los actos más sencillos (comer, dormir, amar, beber, sobre todo beber), y la indiferencia ante la muerte que un día llegará, cuando llegue; pero, en definitiva, nada importante habrá cambiado. El infinito cansancio del viejo oficinista Shuhei Hiramaya (Chishu Ryu), que el cineasta refleja en su última película, **El sabor del pescado de otoño** (1962), supone el indeclinable deseo de morir… borracho. El calor del alcohol no transforma la realidad en un cuento de hadas —en el que Ozu no pudo creer, entre otras muchas razones, por su cercanía al ascético pensamiento —en y a su expresión poética, el haiku; porque, aunque nunca renunció del todo a ser Buster Keaton en sueños, él nació en Japón y además perdió una guerra que nadie debería olvidar—, pero duerme el dolor y hace sitio a las próximas penas que enseguida vendrán. Lo que el autor de **Cuento de Tokio** (1953) se propuso durante su vida fue sentarse sobre el tatami y a esa altura colocar la cámara para ir filmando su historia de la infancia a la vejez, de las rebeliones que nunca triunfaron al sake que ya no le quisieron servir.

Sesenta y cinco años después de su realización, **He nacido pero…** (1932) sigue siendo una fuente de diversión inagotable y también de sorpresas que ponen al descubierto el conocimiento de Ozu del temperamento infantil y su portentosa facilidad para crear *gags* de los juegos en los que la amistad y el odio son isócronas e igualmente disfrutables. Independientemente de que el final de la película proponga una reconciliación entre los dos niños (Hideo

Sugawara y Tokkan Kozo) y Yoshii, el padre (Tatsuo Saito), que ha tenido que soportar los interminables reproches a su gris vida de oficinista y a su mansedumbre obligada al dueño de la empresa, **He nacido pero…** se distingue por su rebeldía desesperada frente a los adultos y sus normas. Ozu juzga más nobles y más interesantes las artimañas de las que se valen los hermanos protagonistas para vencer al líder de la pandilla del barrio que las sonrisas y lisonjas llenas de miedo y rencor del padre hacia aquél que permite con su salario que los niños puedan ir al colegio. La respuesta de los niños a esta realidad que su mentor les expone no se hace esperar: "*Si el día de mañana tenemos que ser oficinistas, entonces no queremos volver al colegio nunca más*".

El mundo sin reglas que, desde una infancia asilvestrada, preconiza Ozu en **He nacido pero…**[2] es la finalidad nunca alcanzada de una serie de filmes, casi todos ellos con apreciables elementos cómicos, que en estos años difundirían su visión de un Japón moderno, urbano y cosmopolita, aunque también sometido a fuertes tensiones derivadas del desempleo. Así, en 1931, **El coro de Tokio** —preparando el terreno para **He nacido pero…**— mostraba, desde un punto de vista adulto, la absoluta separación entre las preocupaciones e intereses de los padres, con la amenaza permanente del paro y el desprecio de los niños a los sufrimientos de sus mayores. Ozu no dejaba de advertir que es cuando se asumen las inevitables responsabilidades cuando se aleja la posibilidad de días felices, que parece ser privativa de los niños y de los jóvenes que aún no han entrado en el mercado de trabajo. En **He suspendido pero…** (1930) el propósito de Takahaschi y sus alegres compañeros es aprobar el examen —copiando, sea preciso o no— que les permitirá buscar un empleo; pero la vida de trabajadores por cuenta ajena no es precisamente su sueño dorado, si es que tienen alguno. Otro entorno feliz y despreocupado es el que plantea **¿Dónde están los sueños de juventud?** (1932), pero enseguida la amistad y la camaradería de cuatro jóvenes se vendrá abajo al convertirse uno de ellos en el propietario de la empresa para la que todos trabajan. Ozu plasma con genio (es inolvidable la violenta y amarga escena en la que Horino, el inopinado patrón, golpea sin descanso a uno de sus amigos por no ser sincero con él e ir en contra de sus sentimientos) el fundamento capitalista que dice que

los contratos y los salarios son más importantes que cualquier relación basada en la libre conveniencia y no sujeta a obligaciones.

La intensidad de las descripciones de personajes y ambientes de Ozu en estos primeros años no es menos destacada que la de aquellos filmes que le hicieron venerado en Occidente. Es posible que **Caminad con optimismo** (1930) o **La bella** y **las barbas** (1931) sean sólo comedias morales que están a punto de deslizarse hacia el absurdo (la máquina de crear situaciones imposibles de Lubitsch fue siempre de la predilección de Ozu) y dejar al aire sus excusas de respeto a la ley para alcanzar el amor, en el primer caso, y el choque forzado de las costumbres occidentales y las japonesas, en el segundo; pero lo que de verdad subyace en ambas es el rescate de unos personajes que Ozu conoce bien y que podrían ser felices si no tuvieran que justificar sus roles y esperar una situación propicia que les acercara a su objetivo: la vida lejos de los conflictos y la libertad del que no necesita imperiosamente trabajar para comer. Sólo los niños de **He nacido pero…** tienen la solución a los problemas laborales y a la angustia de su abrumado padre que desearía tener un salario mayor: "*No dejes que te pague* (el director de la empresa). *No es justo. Págale tú a él*".

El peculiar clima de destrucción que caracteriza al cine de Ozu después de la Segunda Guerra Mundial tiene un antecedente claro en **Historia de una hierba errante** (1934), una patética historia que está lejos del humor o la vivacidad de sus anteriores filmes. En principio, las representaciones que va a ofrecer la compañía teatral de Kihachi, el personaje central de la película, deben ser un jalón más en el trabajo itinerante que les lleva de un sitio a otro, siempre con la misma escasez de dinero pero también sin falsas ilusiones de grandeza. Sin embargo, el reencuentro de Kihachi con su antigua mujer y el hijo que no conocía, Shinkichi, le enfrenta con el paso del tiempo y la sensación de fracaso acentuada cuando su hijo se enamora de una de las actrices. Ozu presta toda su atención a la locura que no puede sujetar Kihachi; observándolo en su creciente ira; desnudando sublimemente ante la cámara la lucha interior que libra entre la cordura que le pide comprensión al amor de Shinkichi y el derecho feudal que cree tener a oponerse a esa relación. Lo que queda es la ausencia, el vértigo de la soledad cuando nada de lo que tenemos se puede retener. Unos sentimientos que Ozu habrá

engastado en su cine a la vuelta de unos años de guerra y muerte.

Un largo testamento

Desde 1937 a 1946, Ozu conoció en el frente el terror al que conduce el imperialismo y el militarismo suicida de los millones de muertos por una causa siempre justa y siempre inútil. Cuando regresó a casa después de estar en un campo de concentración en Singapur, el propósito de Ozu fue ir filmando un largo testamento sin concesiones cuya primera gran línea es **El fin de la primavera** (1949), la plenitud de un estilo en el que los acontecimientos "desaparecen" para integrarse en una unidad superior que explica la dureza de la vida, su infinito curso y el propósito de apartarse de él cuando los que aún no han perdido las ilusiones quieren y deben navegar por sí solos. Y todo a propósito de un hombre viejo (Chishu Ryu) que quiere que su hija (Setsuko Hara) vuelva a casarse y quedarse solo, a un lado, entre las paredes desnudas, los escasos muebles de una casa vacía y el sonido de un reloj que da la hora, el tiempo, su tiempo, que se desvanece inexorablemente.

El sabor de la sopa de arroz

Quizás sea esa aspiración íntima de permanencia, pese a todo, de detención del tiempo hasta el final, que es la esencia del espíritu *zen* del director japonés, lo que une al matrimonio malavenido de **El**

sabor de la sopa de arroz (1952). Solamente desde una comprensión de lo que es necesario conservar a toda costa, y lo que tiene la pareja protagonista es exactamente nada, se puede justificar la reconciliación de dos amantes que ya no recuerdan ni la más leve de sus caricias. Esa nada que celebran con arroz y té verde es preferible al vacío ozuiano que se sintetiza, como en **El fin de la primavera** y en otras obras maestras de esta época, en los desoladores planos de los objetos inertes de las habitaciones de una casa. El exacerbado pesimismo es más tangible que nunca en **Cuento de Tokio**, donde la violencia y el desprecio en las relaciones paternofiliales no pueden ser ni siquiera mitigados por la sobriedad y la imperturbable serenidad narrativa que se impone aún con más celo el director japonés. La fábula pesimista que construyeron Yasujiro Ozu y su habitual guionista, Kogo Noda, tiene tan pocas fisuras como el cemento armado. La sensación de agobio ambiental, de masificación intolerable en la gran ciudad contribuyen a extender el vitriolo de una película que aplasta al espectador y lo enfrenta al monstruo urbano que ha hecho posible que seamos anónimos, desconocidos y malvados para nosotros mismos.

Muchas veces se ha dicho que John Ford expresó mejor el resumen de su obra en **El hombre que mató a Liberty Valance** (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962) que en la final **Siete mujeres** (*Seven Women*, 1966); o que François Truffaut fue más apasionado en su penúltimo film. **La mujer de al lado** (*La Femme côté d'à*, 1981), que en **Vivamente el domingo** (*Vivement dimanche!*, 1982); o que Akira Kurosawa, por hablar de un compatriota de Ozu, ha sido más fiel a sí mismo en **Ran** (*Ran*, 1985) que en sus posteriores trabajos. La última línea del testamento de Yasujiro Ozu, **El sabor del pescado de otoño**, es uno de los más valientes ejercicios de coherencia que ha dado el cine. Todo en esta película es epílogo, un adiós que se ejecuta con crueldad y asco. Ya no es que el anciano empleado (Chishu Ryu, la sombra, el amigo del maestro) desee casar, como en anteriores películas, a su hija para que sea feliz, es que necesita liberarse de esa obligación autoimpuesta de buscarle un marido para sentir la soledad, morirse

y que cese el dolor de vivir que ya hace mucho tiempo que no soporta. Es el momento de sentarse para siempre en la habitación vacía y no despertar a la resaca. Es el momento de declarar que hubo un tiempo, pensó Ozu, en que parecía que los niños no crecerían y por tanto no tendrían que resignarse; y tampoco tendrían que sufrir la orfandad eterna, el amargo sabor del sake.

El sabor de la sopa de arroz

Historia del caballero de la pensión

Ozu y el melodrama: la melancolía de vivir

Javier Hernández Ruiz
Pablo Pérez Rubio

Yasujiro Ozuk bere karreran zehar surrien landutako zinematografi generoa, zlantzarik gabe, melodrama da. Bere istorio guztiek dute genero horretatik zerbait, neurri batean edo bestean: batzuetan komediarekin batera biziz, edota guztiz estilizata eta soildurik (berrogeita hamarreko hamarkadan eta hirurogeikoaren hasieran). Ozuren melodramak, japoniar antzerki tradizionala nahiz amerikar melodrama klasikoa (Vidor zein Chaplin) iturburu ditueta, iradizioa eta modernitatea arekatzeko ahalegia etengabearen krisialdian murgildutako gizartearen erretraua egiteko.

Los estudios sobre la obra fílmica de Yasujiro Ozu, especialmente en el ámbito occidental, han tendido a lanzar su mirada hacia aspectos que se refieren a la representación formal, opción fácilmente entendible si tenemos en cuenta que el cineasta japonés hace reposar gran parte de su imaginario fílmico en un insólito

despliegue de recursos cinematográficos, haciendo gala de un virtuosismo y una depuración incuestionables. Son menos, en cambio, los exégetas que han profundizado en las raíces argumentales y genéricas para establecer el modelo de referencia en el que se basan las heterogéneas historias que nutren sus ficciones. Comedia y melodrama son los dos marcos en los que se asienta de forma predominante su cine, algunas veces como moldes genuinos y las más interrelacionados en una sugestiva propuesta mestiza. En cualquier caso, si hubiera que privilegiar un género en el conjunto de su dilatada filmografía, éste sería el melodramático, hasta el punto de haberse convertido en cronista aventajado de los pequeños sufrimientos cotidianos de un Japón contemporáneo sometido a permanentes y traumáticas transformaciones. El debate entre tradición y modernidad, una de las obsesiones más recurrentes del universo ozuiano, provocará la aparición de fisuras en el orden familiar y social, que el cineasta explorará con una mirada bien diferente a la que caracterizaba a las viejas historias de *samuráis*, mucho más cercanas a los planteamientos de una tragedia de tintes orientales, tamizada por la perspectiva budista. Parece pertinente, por tanto, el análisis de los mecanismos que operan en esta nueva forma de aproximarse a las "carencias" de un pueblo y de las manifestaciones dramáticas y narrativas que articulan cada uno de sus filmes.

Resultaría engañoso abordar esta incisión en el supuesto melodrama japonés, y de Ozu en particular, con el objetivo de agotar, e incluso comprender con total plenitud, un universo cultural que nos es tan ajeno, por no decir abiertamente refractario. No resulta cómodo, en consecuencia, acometer sin cautela un problema teórico que devendría pretencioso sin tomar las debidas precauciones; aunque se ha intentado la aproximación más objetiva a aquellos aspectos que se derivan de una cultura melodramática genuinamente japonesa, no nos consideramos capacitados para lanzar afirmaciones definitivas en un territorio tan resbaladizo como éste. Nos parece más sensato intentar indagar en aquellas estrategias de dicho género que están en sintonía con los códigos que lo delimitan en Occidente. Porque, ¿hasta qué punto los melodramas de Yasujiro Ozu son el resultado cinematográfico de una tradición literaria y teatral específicamente nipona? ¿En qué

medida afecta a su obra el conocimiento que el cineasta tenía de las principales propuestas en este campo desarrolladas en Europa y, fundamentalmente, en Hollywood?

No deja de ser curioso que Ozu haya sido considerado casi unánimemente como "el más japonés de los cineastas japoneses". Este tipo de afirmaciones responde muchas veces más a estereotipos y lugares comunes transmitidos en cadena que a un verdadero conocimiento, muchas veces complicado, de la obra completa de los cineastas. Contemplar las películas de Ozu supone enfrentarse a un complejo mosaico de relaciones que van desde la cultura teatral clásica de su país (*kabuki, shinpa*) a los planteamientos de la literatura de su tiempo; pero no es tarea complicada percibir en ellas las influencias del celuloide occidental a través de los más diversos géneros y tendencias: cine cómico norteamericano, cine negro, comedia e, incluso, en casos particulares, como **Historia del caballero de la pensión** (1947), neorrealismo italiano. Y por lo que se refiere al melodrama, el propio Ozu comentó en más de una de sus herméticas y lacónicas entrevistas que entre las referencias conscientes más importantes de su cine de la etapa silente se encontraban King Vidor, Charles Chaplin, Rex Ingram o las cintas de Lillian Gish.

En este mismo foro[1], Dario Tomasi profundizaba no ha mucho en las fuentes autóctonas de que se nutre el melodrama japonés, sobre todo en el período anterior a la aparición del sonoro. Pero no es ocioso recordar ahora las dos vertientes dramáticas tradicionales que adaptó el cine en un intento de asimilar y actualizar las tendencias más populares de la cultura nacional: el *jidai-geki*, drama histórico vinculado al *kabuki* que narra historias épicas contextualizadas en el Japón feudal (explotado, por ejemplo, por Mizoguchi en sus películas más conocidas aquí) y el *gendai-geki* o drama contemporáneo y familiar, vinculado al más moderno teatro *shinpa*. En este último ámbito, el cinematógrafo desarrolló el *shomin-geki*, drama doméstico de clase media o media-baja ("drama de gente corriente"), que a veces puede compatibilizar en su trama algunos elementos propios de la comedia. No en balde es una de sus estrategias habituales la mezcla de sonrisas y lágrimas con el objeto de capturar la vida cotidiana de los japoneses del siglo XX en su forma más pura y esencial[2]. El *shomin-geki* es, dentro de estas

coordenadas, un marco multiforme que aúna subgéneros como el *sarariman* (*salary man* o problemas relacionados con la economía familiar), el
haha-mono
(film que relata las relaciones entre una madre y sus hijos), el *gakusei-mono* (film sobre estudiantes) y otras variaciones que juegan con diferentes contextos sociales y familiares. Ozu encontró en él el acomodo perfecto a sus necesidades expresivas e ideológicas, y más si tenemos en cuenta que Shiro Kido, director de la productora Shochiku, para la que trabajó casi en exclusiva, se había especializado en este tipo de películas dirigidas a un público pequeño-burgués o al proletariado urbano, y en su mayoría femenino.

Generaciones en conflicto: la herida familiar

Inscrito en este marco referencial, el cine de Ozu no destaca precisamente por la originalidad de sus planteamientos temáticos ni de los problemas desplegados a través de ellos. La recurrencia casi hasta el agotamiento y la repetición de fórmulas con mínimas variaciones argumentales le convierten en un cineasta del gesto, del detalle, casi podríamos decir minimalista. Un análisis pormenorizado de sus melodramas (a veces, como ocurre en Hollywood, sometidos a un mestizaje con la comedia o el cine negro —**Una mujer fuera de la ley** (1933)—) permite detectar un limitado abanico de conflictos; el principal de todos ellos es el que afecta a las relaciones familiares y, más concretamente, entre padres e hijos, al permitirle efectuar una revisión permanente de las transformaciones sociales experimentadas por el colectivo nipón a lo largo de las cuatro décadas que abarcan su obra. Desconociendo la totalidad de su filmografía —en su mayor parte perdida— hasta **He nacido pero…** (1932), se constata cómo en los años treinta la relación paterno-filial adquiere tintes abiertamente folletinescos; así, en **No debe dejar de quererse a la madre** (1934) una viuda se hace cargo de sus dos hijos. Cuando el primogénito se dispone a ir a la universidad, descubre que la mujer que le ha cuidado y en la que ha depositado todo su amor no es en realidad su madre natural. Tal hallazgo supondrá un derrumbamiento moral que le acarreará problemas tanto con la madre como con su hermano, sobre todo al creer que el trato hacia ambos no es igualitario, pero tras una temporada conviviendo con una *geisha* volverá al hogar como hijo pródigo. Igualmente, en **Un albergue de Tokio** (1935) se plantea el problema del paro ilustrado con el caso de Kihachi, un padre viudo con dos hijos que debe vagar en busca del sustento; tras jornadas de hambre e intemperie, una piadosa hostelera les da cobijo gratuito. El orden parece reinstaurado una vez que el padre ha encontrado trabajo, pero las complicaciones reaparecen a través de una madre y una hija en circunstancias agravadas porque la niña sufre una enfermedad difícilmente curable. La madre debe prostituirse para facilitarle medicamentos, y Kihachi, que ha dudado de su honor en un principio, llega a sacrificarse por ella robando el dinero que permite curar a su pequeña pero que le declarará prófugo de la

justicia. Bastan estos dos ejemplos para observar la mixtificación que contienen estos filmes, en los que se aprecian rasgos tanto del folletín occidental decimonónico como del teatro *shinpa*, del que procede precisamente esta concepción de un nuevo género bautizado en japonés como *merodorama*.

Este problema familiar habrá evolucionado en los años cincuenta hacia una fórmula más relajada y contemplativa, sin los excesos argumentales de los antes comentados. Películas como **Historia del caballero de la pensión** o **Una gallina azotada por el viento** (1948) se sitúan como gozne entre ambas perspectivas; la primera de ellas[3], tamizada por una mirada próxima a la del neorrealismo italiano, que entonces se encontraba en su cima expresiva, y que informa del hallazgo de un niño perdido en una gran ciudad, permitirá a Ozu la reflexión sobre el abandono de los padres hacia sus hijos en el duro período de posguerra; cuando todo parece encaminarse hacia las líneas más acusadas de un nuevo folletín, reaparece el padre del niño que, frente a la creencia social de que lo ha abandonado por no poder alimentarlo, en realidad demuestra que lo perdió días atrás y que ha recorrido toda la región en su busca. Aunque Ozu no desdeña aspectos críticos (e incluso muestra en los planos finales, de inequívoco sabor neorrealista, los grupos de huérfanos sin hogar), se descubre ya aquí una mirada más pausada y contemplativa que estiliza su contenido hacia territorios alejados de la crispación melodramática habitual. Por su parte, **Una gallina azotada por el viento** nos devuelve a los territorios aparatosos próximos a los de **Un albergue de Tokio**, aunque expuestos formalmente de manera más contenida (anticipo de la escritura del autor en el decenio final de su obra), al narrar el sufrimiento de una madre que debe recurrir —nuevo sacrificio en forma de derrumbamiento moral— a la prostitución para hacerse cargo de las facturas de hospital de su hija enferma.

La paz de un día de otoño

No es fácil inscribir películas como **El fin de la primavera** (1949), **Las hermanas Munakata** (1950), **Flores de equinoccio** (1958), **La paz de un día de otoño** (1960) o **El sabor del pescado de otoño** (1962) como melodramas en el sentido estricto del término. Todas ellas abordan, con ligeras variantes, el debate entre una visión paterna, celosa de la tradición familiar, y el individualismo de los hijos, de aire occidental. Se trata de un recurso melodramático propio del acervo cultural japonés, que recrea la tensión "*entre el* giri (*las obligaciones contraídas con la familia, la sociedad, el Estado*) y el ninjo (*o sentimientos personales*)"[4]. Muchas veces la primera se constata en la figura del cabeza de familia, auténtico patriarca que dicta la moral, a veces con la hipocresía de quien se siente en la obligación social de parecer "moderno", pero de puertas adentro es incapaz de superar sus ancestrales creencias familiares (en **Flores de equinoccio**, el padre que acaba de saludar en público una boda por amor, es incapaz de reconocer este derecho a su hija, cuando él mismo le ha buscado un pretendiente de mayor rango social). Aquí radicará la

vertiente más “melodramática” de este grupo de filmes; los hijos, aunque convencidos de que deben luchar por su libertad sentimental, optarán por el sacrificio (ley suprema del aparato melodramático) para no conculcar el orden patriarcal y para no abandonar a su progenitor —siempre viudo— en la mayor soledad. Una excepción, por lo que tiene de sorprendente regreso a patrones más folletinescos y sórdidos, es **La hierba errante** (1959), que relata la historia de un actor de teatro *kabuki* cuya compañía actúa, como cada año, en un pequeño pueblo costero (otra novedad en un autor eminentemente urbano); su joven amante, actriz a su cargo, explotará de celos al comprobar cómo visita asiduamente a una mujer y su hijo. La revelación de que en realidad es el padre de éste dará paso a una catarsis colectiva: el protagonista se replantea su identidad; su hijo reniega de sus orígenes y se fuga; la madre expía en silencio la huella de un error pasado; finalmente, la joven amante, tras turbulentas dudas, reafirma su amor. En definitiva, el falso orden inicial será reinstaurado: toda una parábola, en clave de melodrama, sobre la inmutabilidad de este cosmos moral que se cuestiona y se reafirma a la vez.

Las mutaciones de la sociedad japonesa y su incidencia en las relaciones familiares quedan al descubierto de manera ejemplar en **Cuento de Tokio** (1953), una de las cimas expresivas del autor. Se trata en realidad de una fábula que destila nostalgia de los valores tradicionales irrecuperables, según los cuales los hijos debían ocuparse de procurar una vejez feliz a sus padres. Si el sacrificio de éstos era el detonante del sufrimiento en los melodramas ozuianos de esta década, ninguno de los vástagos de los ancianos protagonistas de este film parece estar dispuesto a renunciar a su bienestar en favor del de ellos. Aparente contextualización nipona de **Make Way for Tomorrow** (Leo McCarey, 1937)[5], no se trata *strictu sensu* de un problema generacional, sino de la denuncia del desajuste entre lo que los padres-ancianos han dado a sus hijos y lo que éstos les devuelven (la ignorancia, cuando no el más explícito desprecio: “*son unos amigos campesinos que han venido a visitarnos*”, dice de ellos una de las hijas). Esto coloca el dedo en una llaga melodramática de primer orden.

El sabor del pescado de otoño

Otra de las grandes fisuras que padece la institución familiar, y que genera conflictos sobredimensionados, es la pobreza derivada de la inestabilidad social del Japón de las décadas centrales del siglo XX. El problema económico no lo es en sí mismo, sino como causa de seísmos más profundos que afectarán al terreno sentimental y, frecuentemente, al del honor familiar. **He nacido pero…** habla de la pérdida de la autoridad paterna a partir de la visión de unos niños que contemplan cómo su padre debe arrastrarse ante el jefe para preservar su empleo y mantener a su familia; **La mujer de Tokio** (1933) ilustra el sacrificio de una joven que tiene que prostituirse para poder sufragar los estudios universitarios de su hermano, que termina suicidándose; y en la citada **Una gallina azotada por el viento** será la madre la que recurra a esos dolorosos extremos, como ocurriera trece años atrás en la parte final de **Un albergue de Tokio**.

Todos estos elementos convergen de manera ejemplar en **El color del crepúsculo en Tokio** (1957), una especie de *summa* de situaciones, estrategias y personajes trabajados con un lúcido sincretismo sin renunciar a la poética más acendrada de Ozu. En el entramado argumental se dan cita sin colisionar los temas

recurrentes del autor: la crisis matrimonial provocada por el individualismo a ultranza; la pérdida de la autoridad paterna; el descenso a los infiernos de una joven que termina, al abortar, desafiando a las leyes de la vida; la herida de la madre que abandonó a su familia por un amante ocasional… En definitiva, un cataclismo colectivo que no es sino consecuencia de que cada uno de los personajes ha hecho dejación de sus funciones en el entramado social.

Melancolía, poesía cotidiana

En el melodrama de la tradición occidental se parte de una situación y unos personajes heridos en el pasado: una carencia que supura en el presente haciendo la vida irrespirable a la espera de una purificación retardada. Este esquema se adapta, bajo formas y grados diferentes, a las películas de Ozu de los años treinta; una progresiva (y ya aludida) estilización terminará por desproveer a sus relatos de los punzantes espolones melodramáticos en el grueso de sus cintas de los años cincuenta y primeros sesenta. Ozu opta ahora por limar el contenido puramente dramático, por difuminar esta herida en el ámbito del día a día. No hay en su cine grandes pasiones, ni encendidos rencores, ni terremotos sentimentales; tan sólo la falla que nace de la profunda insatisfacción existencial. El clima social posbélico nipón había propiciado una fase de desesperación existencial, de falta de ilusiones colectivas; incluso la determinante conciencia de la muerte había sumido en el individualismo y el egoísmo a toda la generación que había padecido los horrores de la guerra. Estos dramas de Ozu plasman en el fondo la melancolía de la "*herida del tiempo*"[6] que revierte en la conciencia de envejecimiento, en la sensación de pérdida inexorable, de la desesperante inmutabilidad de las cosas, sobre la que **El otoño de la familia Kohayagawa** (1961) es una reflexión sensible y profunda. Una fuga temporal que queda de manifiesto en los títulos de esta etapa final que hacen alusión a estaciones y subestaciones asociadas a estados de ánimo que ilustran el tono argumental: **El fin de la primavera, El comienzo del verano** (1951), **El comienzo de la primavera** (1956), **El color del crepúsculo en Tokio, Flores de equinoccio, La paz de un día de otoño** y **El otoño de la familia Kohayagawa**. El director asume así la tradición que proviene del pensamiento *zen* y que se manifestaba de manera brillante en los haiku, en los que el poeta se sentía interpelado en su subjetividad por el tránsito entre las diferentes estaciones del año.

El sabor del pescado de otoño

Este desasosiego existencial se hace presente de manera especial en **El comienzo de la primavera**, donde un gris oficinista de una fábrica de ladrillos constata la mediocridad en que se halla sumido y huye de ella a través del adulterio y el alcohol. Esta actitud contrasta con el sosiego y resignación con que los otros personajes de este grupo de filmes aceptan los avatares de su destino, incluso cuando éste implica el sacrificio de su propia felicidad. Las leyes del azar, que determinan buena parte de los melodramas occidentales y que conforman una imaginería muy reconocible, han sido diluidas en un lago estancado como metáfora de un determinismo asumido por todos de manera natural, sin conciencia del "yo". De hecho, y de acuerdo con la mentalidad budista, se ha producido una desactivación —suponemos que consciente— del sustrato romántico conformado en torno a la subjetividad y que ocasiona los tormentos y frustraciones de los héroes melodramáticos.

La poética de la desdramatización

Ozu renuncia deliberadamente a los grandes acontecimientos que caracterizan los melodramas en clave occidental en beneficio de una sucesión de eventos instalados en la cotidianeidad. Como las bodas, los fallecimientos o los encuentros y rupturas amorosos están generalmente elididos o narrados en *off*, debe recurrir a los pequeños ritos para otorgar cierta relevancia a un devenir diario que sin ellos resultaría demasiado anodino (por carente de tejido dramático). Así, las reuniones domésticas al atardecer, las comidas y los encuentros entre amigos en los salones de té, ritmados por los sorbos de sake, adquieren el relieve de auténticos ceremoniales en los que se inyecta implícitamente, secundados por la palabra, la sustancia dramática. Liturgia que tiene lugar comúnmente en espacios que adquieren una función narrativa especifica: el salón de té como planteamiento de los problemas y esbozo de sus posibles soluciones, la oficina como santuario laboral mucho más cercano al dinamismo occidental y el hogar como epicentro de intimidad en el que tienen lugar los desenlaces y los acontecimientos más sustantivos de la trama. El *atrezzo* no permanece ajeno a esta dramaturgia: los atuendos occidentales se reservan para el trabajo y para personajes que hacen gala de independencia y modernidad, mientras el kimono tradicional “viste” las confesiones nocturnas en el ámbito hogareño.

El comienzo de la primavera

Los aspectos hasta ahora analizados han venido a hacer notar la existencia de una curiosa dialéctica de aceptación y desmarque respecto a los modelos del universo melodramático occidental. No obstante, si hay una variable en la que la aportación de Ozu al género se singulariza en su dimensión oriental, ésta es la tendencia acusada a la desdramatización acompañada de una profunda estilización, operación estética que se enmarca en el contexto de la herencia tradicional del teatro nipón. Contemplados sus largometrajes con nuestros parámetros, constatamos que falta la "potencia expresiva" de los melodramas a los que estamos acostumbrados; los actores no se tocan (de acuerdo también con los usos sociales), apenas gesticulan (los actores recibían la orden tajante por parte de Ozu de contenerse al máximo), los acontecimientos parecen diluirse en los recovecos del relato: se percibe, en suma, una ausencia de naturalidad que dificulta la pregnancia del discurso[7]. Incluso los sucesos más climáticos son narrados verbalmente más que dramatizados, como señalara David Bordwell[8]. La catarsis, tal como se entiende desde los griegos, es suspendida hasta el punto de evitar cualquier explosión de afectividad y dramatismo; los momentos álgidos se camuflan entre

los más anodinos; y la banda sonora musical renuncia a su capacidad enfática para, a lo sumo, perderse en la diégesis, a excepción de los planos de transición entre secuencias. Todo el complejo (y aparentemente sencillo) despliegue fílmico se pone también al servicio de este efecto desdramatizador; la cámara ausculta a los personajes con pudor, refugiada en planos fijos y en la distancia suficiente como para salvaguardar la intimidad de los sentimientos. En este proceso distanciador desempeña un papel determinante la dimensión plástica; tanto los esmerados encuadres como la profundidad de campo, la iluminación o el desplazamiento de personajes y objetos contribuyen a neutralizar cualquier asomo de dramatismo explícito, en contraste con las soluciones fílmicas occidentales, casi siempre tendentes al exceso y al subrayado. Pocos cineastas en la historia han conseguido contagiar al espectador la sensación de melancolía que rezuman las películas de Ozu, sobre todo en la etapa final de su carrera; y ello valiéndose de muy escasos recursos, pero enormemente expresivos. La mirada oriental de Ozu propició uno de los más sorprendentes milagros: el melodrama sin —aparentemente— drama. Sólo queda, pues, la música (*melo*) tejida con sus irrepetibles y depuradas imágenes.

Buenos días

Niños de primavera. Los niños de Ozu

Luis Irureta

Ozuk bere fimeetan agertzen dituen haurrengan munduko edozein hiritarrek neke handirik gabe ikus lezakebere burua islaturik, eta haien portaera, ia inoiz hutsik egin gabe, bere filmeetariko batetik atera genezakeen printzipioaren araberakoa da: "haurrak, benetan haur izango bada, nahitaez bihurria behar du izan". *Nork ez du, gurasoei telebista ikusten geratzeko baimena eskatu onodren, ezezkoaren aurrean kasketaldia harrapatu? Nork ez du eskolako lagunekin sekula borrokarik egin, edtoa, edozein aitzakia dela medio, eskolara joateari utz? Nork ez du noizbait gurasoei bizitza osoan berriro hitz egingo ez dietla zin egin? Hortzorearen tutua erdialdetik zanpatu izanagatik inoiz errierta egin ez diotenak jaurti dezala lehen harria.*

"*La infancia es el mejor momento ele la vida*", dice Kihachi, el protagonista central de **Un albergue de Tokio** (1935), mientras contempla a sus hijos, que juegan junto a la hija de Otaka.

Y a partir de ahí, la nostalgia, habría que añadir.

Porque, en efecto, toda la filmografía de Ozu, o al menos la parte más significativa de lo que conocemos, no es sino una recreación nostálgica del tiempo presente, una mirada melancólica que se lamenta de haber perdido la inocencia, propia de la niñez, y que se adentra en un universo adulto donde la vida no se manifiesta ya en el estado primario, lleno de pureza y fascinación, con que se despliega ante los ojos de un niño, sino a través de los pequeños problemas cotidianos que la conforman, una vida que transcurre lenta, pausada, a través de todas las estaciones, a golpe de abanico.

Cuando leemos —casi habría que decir "escuchamos"— las palabras de Kihachi, de pronto nos parece estar asistiendo a uno de esos momentos en que el autor habla más claramente por boca de sus personajes.

"*Puede parecer una tontería, pero me gustaría volver a ser una niña*", contesta Otaka, clamando por la recuperación de esa inocencia. Una pérdida de inocencia que Ozu trata de sublimar en el mundo adulto a través de una visión poética de la vida y a través de un sentido del humor que le reconcilian con el tiempo presente y con las ganas de vivir.

El interés de Ozu por la plasmación del universo infantil se manifiesta de manera clara en su filmografía, con varias películas donde los niños son protagonistas y otras donde se convierten en personajes secundarios que suman su presencia a la trama central. Películas como **He nacido pero…** (1932), **Buenos días** (1959), **Historia del caballero de la pensión** (1947) o **Un albergue de Tokio**, tienen a los niños como eje central de sus tramas, sin olvidar que en otras películas, como **El comienzo del verano** (1951), mantienen igualmente una presencia destacada. Por no citar aquellas que se han perdido, como **Los sueños de la juventud** (1928), situada en un internado escolar, u otras como **El coro de Tokio** (1931). También conviene recordar los filmes protagonizados por universitarios, como **¿Dónde están los sueños de juventud?** (1932) o **He terminado la universidad pero…** (1929), que de alguna manera reflejan el mismo espíritu de inmadurez previo a la edad adulta, y que reflejan una universidad que no deja de ser un trasunto de su hermana menor, la escuela. En **Cuento de Tokio** (1953), la presencia de los niños, aun siendo testimonial, no deja de

ser importante: el hermano mayor de los dos niños es el primero en quejarse y en dejar patente que los abuelos son un estorbo, al comprobar que le han quitado la mesa de estudio de su habitación para que en ella duerman los abuelos. Son el elemento sincero, alejado de la hipocresía de sus mayores.

Pero, ¿qué atractivo encuentra Ozu en los niños para realizar a través de sus personajes unas afirmaciones como las de Kihachi u Otaka, o para dedicarles dentro de su filmografía una atención, si no principal, sí por lo menos destacada?

La respuesta está en que en los niños de Ozu está la esencia de la vida misma, el contacto del hombre con su propia animalidad, con las leyes más elementales de la naturaleza, el hedonismo más básico, un proceso previo a la paulatina civilización a la que se verá sometido, mediante un largo e implacable proceso de educación, particularmente severo en la sociedad japonesa. Por eso, para los niños de Ozu, lo más importante tiene que ver con la satisfacción directa de los sentidos y las necesidades más primarias.

Buenos días

Los niños de Ozu tienen hambre, les gusta el dulce, quieren ver la televisión y que su padre les compre una, que les compre también unas vías de tren eléctrico, son capaces de dormirse en cualquier esquina, les da pereza levantarse por la mañana, hacen como que se

van a lavar la cara y no, mentirán todo lo que haga falta para conseguir algo a cambio, pedirán dinero por darle un masaje a su abuela, respetarán sólo a aquél que tenga la fuerza, discutirán sobre quién tiene el padre más importante, harán chocar su comportamiento con las rígidas reglas de etiqueta y cortesía japonesas a través de un variado repertorio escatológico que va desde rascarse los genitales o dejarse la bragueta abierta, a mear en la calle, mearse en la cama (o en el *futon*, mejor dicho), tirarse pedos, manchar los calzoncillos o decir de manera demasiado directa que se van al baño; actuarán por mimetismo, imitando siempre el hermano menor al mayor y, sobre todo, mantendrán siempre una postura digna y rebelde ante la autoridad de los padres, dispuestos a declararse en huelga de hambre, en huelga de silencio o en huelga de lo que sea con tal de mantener esa dignidad, pero, ¡ay!, siempre dispuestos a hacer excepciones y a renunciar a sus principios de manera corrupta, a inclinar la cabeza ante los padres, cuando la naturaleza o el estómago comienzan a reclamar la satisfacción de esos mismos sentidos.

Los niños de Ozu son unos trastos. Como dice el señor Yoshii, padre de los dos niños de **He nacido pero…** (¡y pocos como él con tanto derecho a decirlo!), "*los niños dignos de ese nombre son todos traviesos*". Los verbos con los que mejor se manejan son los de pedir, comer, jugar, pelear, dormir, quejarse… Pura volición. Y si no tienen lo que quieren no tardarán en recurrir a su medio de protesta más socorrido: la célebre pataleta.

Porque los niños de Ozu son niños verdaderos, reales, niños que se expresan a través del juego, niños que son la quintaesencia del egoísmo sin complejos, niños que proyectan el pensamiento hacia fuera, hacia la acción, con nula capacidad de introspección y cuya toma de contacto con la vida es principalmente a través de los sentidos. Son, en cierta manera, como animales, como gatos que juegan con una pelota.

Los niños de Ozu se encuentran alejados de esos niños de mirada enigmática a los que estamos acostumbrados por estos lares —con resultados muy notables, por otro lado: pensemos en clásicos como **El espíritu de la colmena** (Víctor Erice, 1973), **Cría cuervos** (Carlos Saura, 1975) o la más reciente **Secretos del corazón** (Montxo Armendariz, 1997)—, niños que enseguida interiorizan sus

pensamientos, y detrás de cuyas pupilas siempre adivinamos la presencia de un señor más o menos entrado en años, niños-adultos de cuyas bocas surgen a menudo unos "porqués" más o menos existencialistas ante el descubrimiento del mundo. Los niños de Ozu, no. Están más cerca de la travesura que de la sensibilidad, que no deja de ser una cualidad adulta. Es más, si hay algo que llama la atención en ellos es precisamente eso, su insensibilidad, incluso en ocasiones cierta crueldad, su frialdad, esa incapacidad para apreciar acciones que no estén directamente regidas por la ley del más fuerte.

Y no es que los niños de Ozu no tengan nunca motivos para interiorizar ni para tener traumas. Es muy emblemática en este sentido **Un albergue de Tokio**, una de las películas más conmovedoras de Ozu, en la que se nos presenta a unos niños que vagan por los suburbios de Tokio junto a su padre, y que viven el problema del hambre como un drama cotidiano. Pues bien, a pesar de todo, esos niños no abandonan en ningún momento su condición de niños y su inocencia se convierte en el mejor aliado para afrontar las dificultades con el mejor espíritu. En contraposición al padre, que se abate con relativa facilidad ante la dureza de su situación (los adultos piensan, son conscientes, luego se deprimen), son los niños (inconscientes) quienes terminan por animarle y quienes saben reaccionar con soluciones imaginativas que jamás saldrían del cerebro de un adulto. Ese conmovedor festín invisible que se saca de la manga el mayor de los hermanos para levantar la moral de su padre, festín que acaban disfrutando casi como si fuera real, nos enfrenta a unos niños que no reciclan las dificultades en introspección o en melancolía, sino que utilizan la ingenuidad para ignorar las mismas. No pierden en ningún momento su ilusión por la vida, incluso en las circunstancias más sangrantes, y serán capaces de preferir una bonita gorra a un perro que se puede comer.

La infancia en Ozu es un paraíso feliz previo a la asunción de las responsabilidades del mundo de los adultos y anterior a la toma de conciencia de las pequeñas miserias de la vida. Hasta los momentos duros de la vida lo son menos si se miran a través del punto de vista de un niño. ¡Qué diferentes las lágrimas de los mayores a las de los pequeños! Las lágrimas de los niños de Ozu son lágrimas de cocodrilo, casi una excrecencia más como los mocos o la orina; los

niños de Ozu se arrancan a llorar de repente y dejan de llorar con la misma facilidad con la que empezaron. Lloran como los de los tebeos, con los puños cerrados y enjugando las lágrimas con los nudillos. Y sus motivos nos hacen reír por la pequeñez de sus problemas: querer ver la televisión o no poder jugar al *baseball* porque no se ha secado el barniz con que han pintado el bate. "*Debe haber un niño llorando en alguna parte*", dice el abuelo en **El comienzo del verano** al ver un globo que se pierde en el cielo. ¡Qué diferente ver llorar, o simplemente lamentarse, a sus mayores!

Los niños de Ozu representan la vida en estado puro. Tanto es así que Ozu llega incluso a utilizarlos como recurso dramático en dos momentos particularmente brutales en los que actúan como contrapunto vital de la muerte. En **Cuento de Tokio** la abuela observa en el descampado cómo el pequeño Isamu arranca las hierbas, ajeno a las preguntas que ella le hace. Le pregunta qué quiere ser de mayor, si quiere ser médico como su padre. Entonces, la abuela realiza un giro a su pregunta convirtiéndola en amarga reflexión: ella no podrá verlo porque ya no estará aquí. Lo dice en voz alta pero, por supuesto, el niño permanece inconsciente a sus palabras. Si tuviera algo de conciencia, ésta le ligaría a la muerte. Y los niños son la vida. El otro momento en que la niñez se contrapone frontalmente con el sufrimiento amargo y con la muerte es aquél en que Akiko, una de las hermanas de **El color del crepúsculo en Tokio** (1957), regresa a casa enferma y trastornada debido a varios desengaños. Cae al suelo. De pronto ve andar hacia ella a un bebé balbuceante que apenas ha aprendido a andar. Le observa unos segundos y se arranca a llorar desconsoladamente. Akiko terminará por arrojarse a las vías de un tren (precisamente de un tren…) y morirá poco después. Es revelador que para estas dos secuencias Ozu haya elegido a dos niños muy pequeños, particularmente incapaces de interpretar los signos de sufrimiento, particularmente inconscientes, particularmente ligados a la vida que comienzan a descubrir. Curiosamente, Akiko, en pleno delirio de fiebre anterior a la muerte, dice que no quiere morir, que quiere comenzar de cero. Comenzar de cero: la misma expresión que utiliza Otaka en **Un albergue en Tokio** cuando echa de menos volver a ser una niña. Comenzar de cero: regresar a ese paraíso feliz anterior a que las cosas se torcieran.

Y es que la infancia para Ozu es un mundo cercano a la precivilización, cuasianimal, anterior a las responsabilidades y al verdadero sufrimiento. Todo lo que viene después no es sino la progresiva represión de la animalidad del hombre para ceñirlo a patrones de comportamiento preestablecidos a través de una sucesión de instituciones cuyo primer eslabón es precisamente la escuela, seguido posteriormente de la universidad, del trabajo en la oficina o el matrimonio.

Sabemos que Ozu no amaba la escuela, que no era un buen estudiante, y que llegó incluso a ser expulsado de la Escuela Superior con un cero en conducta; mucho nos tememos que tampoco era muy entusiasta del trabajo de oficina habitual del *salaryman* japonés; y no nos cabe duda (y no nos referimos aquí a su conocida soltería) de que tampoco sentía particular simpatía por el matrimonio en su vertiente más institucional y más social representada por el *Omiai* o matrimonio arreglado. Todas ellas instituciones que condicionan e incluso en ocasiones anulan el sentimiento verdadero de los hombres y los obligan a actuar según patrones externos, ajenos a su naturaleza esencial.

He nacido pero…

Sin embargo, conocemos bien su faceta de defensor sin complejos del placer de beber, es decir, del placer de disfrutar de la

desinhibición que proporciona la bebida, un placer que le acerca de nuevo a su animalidad, a su naturaleza verdadera, alejado de los comportamientos rígidos de la sociedad japonesa, en la que la bebida constituye una de sus válvulas de escape mejor toleradas, a pesar de tener que ser soportada por esposas abnegadas. Los bares de Ozu, al menos cuando de lo que se trata es de beber, son el reencuentro con la propia esencia del hombre, el lugar donde uno puede decir lo que piensa, libre de ataduras, exactamente como cuando era un niño, una especie de tiempo muerto en el entramado social.

No es casualidad que una de las películas más emblemáticas de Ozu en el tratamiento de la infancia se titule precisamente **Buenos días**, titulo que hace referencia a esa multitud de normas de cortesía que hacen posible las relaciones en el mundo de los adultos y que desde el punto de vista de los niños no son sino meras manifestaciones de hipocresía. Los niños, como animales que casi son, no están acostumbrados a reprimir sus instintos, a regir su comportamiento por normas. Recordemos que uno de los rasgos más característicos de la sociedad japonesa es la represión de las emociones y la no exteriorización de las mismas como signo de fortaleza moral. Todos hemos visto alguna vez a esos luchadores de *sumo* que ganen o pierdan conservan su gesto hierático y pétreo. La infancia es en Japón casi el único momento en que las palabras y las emociones van de la mano, en que estas últimas se expresan libremente. A partir de ahí comienza ese ceñir las emociones a una complicada maraña de reglas preconcebidas: esa pareja de enamorados que en lugar de declararse el amor directamente en el andén de la estación, habla del tiempo, o ese empleado que en lugar de comportarse con libertad, se inclina con sumisión ante el jefe del que depende su puesto.

En cuanto al punto de vista que Ozu adopta frente a la postura díscola de sus niños, cabría pensar, en primer lugar, que Ozu se siente plenamente identificado con el enfoque rebelde de sus niños, dado que no hay nada en ellos que tenga que ver con las mezquindades e indignidades del mundo adulto. No obstante, pronto nos damos cuenta de que los niños actúan como un elemento dramático que sirve para poner a los mayores frente a un espejo de lo que son sus vidas. "*Tú no eres importante*", le espeta el pequeño

Minoru a su padre, el señor Yoshii, en **He nacido pero…** Sin embargo, cuando todo parecía indicar que iba a tomar partido por la actitud de sus niños, concluyendo que efectivamente el padre es un mediocre, Ozu opta entonces por dar a sus mayores la oportunidad de justificarse. El señor Yoshii acaba reflexionando amargamente sobre el sacrificio personal que supone tener que renunciar en ocasiones a la propia dignidad o a la libre conducta para sacar una familia adelante. Pero lo peor no será eso, sino la terrible pregunta que se hace a sí mismo relativa a si sus hijos estarán finalmente condenados a repetir los esquemas mediocres de sus mayores. En este contexto amargo no es de extrañar que ante la visión de sus respectivos hijos, tanto Kihachi como Otaka echen de menos la inocencia de la infancia. ¿Acaso algo más significativo que terminar por titular una de sus películas **¿Dónde están los sueños de juventud?**, precisamente en un film donde los protagonistas principales se niegan a crecer, comportándose en el mundo adulto como si todavía fueran unos muchachos?

La conclusión final es que los niños reproducirán el mismo esquema que en su día protagonizaron sus mayores, creando una estructura cíclica que se repite y repite, como las estaciones del año. A fin de cuentas, y en sentido contrario, en **Historia del caballero de la pensión** la señora Otane termina por reconocer, al igual que su vecina, que ella también se hacía pipí en la cama, como el muchacho al que regaña.

Historia del caballero de la pensión refleja un tipo de niño un tanto diferente al que Ozu recoge en el resto de sus películas. Para empezar es un niño que se presenta en solitario, a diferencia de la pareja habitual formada casi indefectiblemente por un Minora y un Isamu, una especie de equivalente del Pepito y el Juanito de por aquí. Sin embargo, esta diferencia es más aparente que real, pues conserva los rasgos fundamentales de los niños de Ozu. Se trata aquí de un niño perdido al que nadie quiere cuidar en el vecindario y de cuyo cuidado se hará cargo la señora Otane, que le tratará desde un principio con bastante poca delicadeza. Para caracterizarlo Ozu recurre de nuevo a los rasgos más primarios: el niño tiene hambre, sigue a la persona de la que depende, se cae muerto de sueño y, en fin, se mea en la cama. Tampoco habla. La primera imagen que nos viene a la cabeza es la de un perro abandonado. Ya

hemos dicho que una de las características fundamentales de los niños de Ozu es su animalidad, una relación muy directa con los sentidos y unos reflejos muy rápidos para satisfacerlos, un fuerte instinto de supervivencia y una gran familiaridad con los principios de Darwin. Ozu, consciente de esa imagen de perro abandonado, de esa animalidad, llega incluso a ponerle al niño sobre el cuerpo una buena colección de pulgas. Después, una vecina llegará a comparar al niño con un perro de rabo corto y fino, atemorizado por la señora Otane, de quien dice que es como un *bulldog*. Al finalizar el film, el niño volverá a casa con su padre y la señora Otane irá a la búsqueda de un niño al que adoptar, precisamente al parque de Ueno, lugar donde juegan los niños sin hogar y donde se levanta la estatua en bronce del Gran Saito, líder de la Restauración Meiji, a cuyos pies está igualmente esculpida la figura de un perro, cerrando el paralelismo creado entre los niños y los perros.

Historia del caballero de la pensión

Es particularmente interesante este paralelismo entre niño y perro con relación al ya muy conocido debate de por qué Ozu situaba la cámara a escasos dos o tres palmos sobre el suelo. Es un lugar común, cuya explicación tiene origen en el propio Ozu, que la cámara era colocada a esa altura para adoptar el punto de vista que

se adquiere al estar sentado sobre el suelo, postura habitual en que las personas se sientan en el interior de una casa japonesa. Sin embargo, a pesar de ser un razonamiento muy lógico, no deja de parecemos una explicación para salir del paso, pues son muchas las ocasiones en que esa posición no se encontraría justificada al tratarse a menudo de planos rodados en lugares donde un espectador imparcial jamás estaría sentado sobre el suelo. Hablamos de los pasillos de las oficinas, de los propios despachos, de los exteriores, de los callejones, etc., lugares donde el hecho de observar la escena desde abajo, no dejaría de ser una posición forzada.

En un coloquio sobre este particular, en el que varios colaboradores de Ozu comentaban los motivos por los que situaba la cámara en esa posición, Kazuo Miyagawa, operador de cámara en **La hierba errante** (1959), recordaba la elocuente expresión de Yamanaka, que se refería a esa posición como "*la posición del ojo de un perro*". Lo cierto es que a pesar de sonar a broma amable, es la expresión que mejor define esa posición. Es difícil conocer a ciencia cierta los motivos. Probablemente no haya uno solo. Miyagawa no obtuvo del propio Ozu una respuesta clara al respecto, y él apunta a la voluntad de encontrar un estilo nuevo como el más probable. Su operador habitual Atsuta declaraba que a Ozu no le agradaba incluir los bordes del tatami dentro del campo, y Miyagawa insistía en que esa posición ayudaba a evitar los elementos superfluos dentro del campo. Luego está la ya mencionada por Ozu como la posición del hombre sentado.

Sin ánimo de ir demasiado lejos y aun a riesgo de ser tomado por un psicoanalista de tercera fila, me aventuro a sugerir que hay algo de mirada infantil en esa altura de ojo de perro, pero no en el sentido de mirada inmadura sino en el sentido de mirada que se acerca a lo que son los primeros recuerdos de la infancia, una mirada que se limita a observar, desprovista de cualquier veleidad reflexiva propia del mundo adulto. Se trata de una mirada limpia y pura que sólo pretende convertirse en ojo y no en cerebro, en un instrumento meramente orgánico, en un ojo de perro que percibe el mundo con los sentidos, en definitiva.

Buenos días

Fue el dramaturgo gallego Valle-Inclán quien en una entrevista concedida en 1928 habló de "*tres modos de ver el mundo artistica y estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire*". Desde abajo los personajes se verían como héroes superiores, como sucede en las tragedias clásicas griegas. Vistos de frente obtendríamos una mirada realista, el fiel retrato del hombre, como en Shakespeare. Y desde arriba, los personajes se verían como monigotes, y eso daría lugar a la sátira, a la farsa, al esperpento.

Dentro de estos tres puntos de vista Ozu se decantó claramente por el segundo, es decir, la mirada realista, la mirada de hombre de su tiempo, pero quiso dotar a esa mirada de la pureza con la que mira un niño. Bajando la cámara Ozu consigue crear una especie de épica de la realidad cuyos ingredientes principales son el espíritu poético y la nostalgia.

Pero Ozu reflejó el punto de vista de los niños no sólo desde su acepción infantil sino también desde su acepción masculina. Ozu tenía dos hermanos varones y es fácil imaginar que detrás de sus traviesos estudiantes haya un fuerte componente autobiográfico. Pero es que, además, apenas aparecen niñas en las películas de Ozu. Las niñas no le sirven como elemento dramático de rebeldía en la medida en que las niñas japonesas son educadas en la sumisión, y

siempre se valora de ellas que sean una ricura; es decir, son sujetos pasivos. De hecho, la única niña que tiene alguna frase es la niña de **Un albergue en Tokio**, y no es precisamente una niña que "hace" algo sino a la que "le pasa" algo: Ozu le hace enfermar de disentería.

Son los niños, esos niños vivaces y traviesos, con los que Ozu identifica su mirada. Qué mejor que recordar esa secuencia de **El comienzo del verano** en la que toda la pandilla de niños se reúne en la casa para jugar con un tren eléctrico. ¿Acaso no se puede casi adivinar la presencia de Ozu detrás de la cámara disfrutando como un niño más? ¿Acaso no tiene algo de fascinación infantil esa obsesión por los trenes en todas sus películas, valores simbólicos aparte? ¿Acaso no son como niños los adultos en multitud de secuencias de sus películas? ¿Acaso no había quedado suficientemente claro que la infancia es el mejor momento de la vida?

Yasujiro Ozu

La intertextualidad en el cine mudo de Ozu

De los géneros clásicos a la poética de lo efímero

Ángel Quintana

Yasujiro Ozuk 1930etik 1935era biartean egindako filmeek testuartekotasun-arazo interesgarriak aurkezten dituzte, amerikar zine klasikoaren forma adierazgarriekiko aipamenak erakusten baitituzte behin eta berriz, eta hori kontraesanean dago zinegilea egikera japoniar hutsean lerrokatzen duen klixearekin. Lan mutuek agerian jartzen dute amerikar zinearen generoek inposturiko sistema tradizionalaren eta sistema propioaren arteko tentsioa, azken horretatik azaleratzen baita piskanaka egunerokotasunaren poetika. Hastapenetako filmek ebazten gutztin zaila den galdera luzatzeko aukera eskaintzen digute: non dute irudiek jatorria Ozuren zinean?

En muy pocas películas de Yasujiro Ozu sus personajes van al cine. Una excepción a la regla es **La mujer de Tokio** (1933). Ryoichi, el protagonista, decide ir a ver una película junto con Harue, su novia. La película es la comedia colectiva **Si yo tuviera**

un millón (*If I Had A Million*, 1942)[1] de la que Ozu muestra el episodio dirigido por Ernst Lubitsch, "The Clerk", cuyos aires tragicómicos y su sentido de la composición fílmica se encuentran en las antípodas de la puesta en escena interiorista y del tono melodramático de **La mujer de Tokio**. La proyección de un fragmento de **Si yo tuviera un millón** plantea un interesante problema de intertextualidad. Si nos atenemos a las categorías establecidas por Julia Kristeva sobre la intertextualidad literaria[2], podemos definir el ejercicio llevado a cabo por Ozu como un ejercicio de "intertextualidad interna", ya que busca elementos citacionales a partir del propio medio cinematográfico. No obstante, lo que nos interesa de dicho ejercicio intertextual no es el acto de alusión propiamente dicho, sino el sentido que adquiere el acto dentro del sistema poético del cineasta. En la estructura narrativa cerrada —y casi claustrofobia— de **La mujer de Tokio**, la presencia de una escena de comedia americana sobre la desesperada búsqueda idealista de la felicidad de un funcionario en los años de la depresión tiene una función secundaria, ya que actúa como proyección de los deseos de los protagonistas, y no altera el devenir del relato. Pocos momentos después de la escena de la proyección cinematográfica, en **La mujer de Tokio** tiene lugar la revelación casual de un elemento inesperado que se halla escondido tras las apariencias: la prostitución de la hermana. Lo excepcional hace vascular los rituales de la cotidianidad y conduce la película hacia la tragedia inevitable.

La cita de **Si yo tuviera un millón** nos proporciona interesantes pistas sobre los referentes del cine de Ozu, sus filiaciones, sus influencias y sus tensiones. Los largos *travellings* por pasadizos y puertas de la película de Lubitsch pretenden crear un sentimiento de continuidad y se oponen a la brusca fragmentación utilizada por Ozu. Sin embargo, en el episodio de Lubitsch —construido a partir de tres palabras, un personaje y un efecto sonoro— hay una voluntad de depuración formal que guarda ciertas correspondencias con la progresiva depuración estilística llevada a cabo por Ozu, de la que **La mujer de Tokio** constituye uno de sus primeros eslabones. ¿Qué función ocupa una comedia americana dentro de la poética de un cineasta que ha sido considerado como prototipo de lo japonés? ¿Cómo se proyecta en la cita de Lubitsch una tensión

entre el peso específico de lo tradicional y los ideales de bienestar económico planteados por el proceso de occidentalización? ¿Qué papel puede llegar a jugar la proyección de una escena de una película sonora en el interior de una película muda que resiste al sonoro?

Todas estas preguntas pueden hacerse extensivas —si dejamos de particularizar en el ejemplo de Ernst Lubitsch— a la mayoría de las películas rodadas por Ozu entre 1930 y 1935, el período de consolidación de su popularidad en el Japón —recibió diferentes premios de reconocimiento público— y de gestación de los rasgos esenciales de su poética. Dicho período, anterior a la Segunda Guerra Mundial, coincide con una época de tensión en el interior del Japón, donde se produce un reagrupamiento nacionalista que revindica el peso de la tradición, mientras la sociedad exterior sufre un proceso progresivo de occidentalización. Es el período de desencanto frente a las promesas de la era Meiji. Si tomamos como objeto de análisis un *corpus* de ocho de los más importantes textos fílmicos de dicho período —**Caminad con optimismo** (1930), **He nacido pero…** (1932), **¿Dónde están los sueños de juventud?** (1932), **La mujer de Tokio, Una mujer fuera de la ley** (1933), **No debe dejar de quererse a la madre** (1934), **Historia de una hierba errante** (1934) y **Un albergue de Tokio** (1935)— veremos que los problemas de intertextualidad se multiplican y que algunos de los tópicos que se han establecido sobre el estilo, la temática y los materiales que han influenciado el cine de Yasujiro Ozu entran en contradicción.

Las películas mudas de Ozu no pueden contemplarse como si fueran monumentos emblemáticos de un cine japonés sujeto a su propia tradición e impermeable a la influencia occidental. Las obras del período proponen un proceso de mestizaje con el cine americano y rechazan unas formas representativas tradicionales, provenientes del teatro *kabuki* y de las funciones de marionetas. Las ocho películas plantean un riquísimo juego de intertextualidades respecto a los modelos preestablecidos por el cine americano y llevan a cabo una aproximación hacia determinados géneros, como el cine de *gangsters*, el melodrama e incluso la comedia. El problema clave que dichas películas proponen no reside en la forma como proyectan la imagen externa de una sociedad japonesa que está

metamorfoseando sus costumbres, sino en el modo como un sistema representativo hegemónico, que durante años rechazó el ilusionismo, es capaz de introducir unos modelos representativos provenientes del cine hollywoodiano. Así, es curioso constatar que todo el cine de Ozu del periodo está repleto de citaciones internas —mediante carteles como el de **Rain** (1932), de Lewis Milestone, que preside **No debe dejar de quererse a la madre**— que evidencian el impacto y la filiación del cineasta hacia las formas americanas. Dicho proceso de mestizaje parece encontrar una notable resistencia dentro de unas formas representativas tradicionales japonesas en las que domina la presentación. En las diferentes formas del teatro japonés, una figura fundamental es el personaje que actúa de mediador entre la representación y el público, destruyendo todo efecto de ilusión. En el cine mudo dicho rol lo llevó a cabo el *benshi*, que tal como ha establecido Noël Burch, fue uno de los principales obstáculos a la imposición del sonoro en el cine japonés —Ozu no realizaría su primera película sonora hasta 1936— y a las fórmulas ilusionistas del cine americano[3].

Para comprender dicha resistencia, resulta interesante comparar la evolución experimentada en las dos principales películas de *gangsters* que Ozu rueda en el período, **Caminad alegremente** y **Una mujer fuera de la ley**. Ambas exploran el mundo de los bajos fondos y utilizan como pretexto la historia de unos personajes estrechamente relacionados a la mafia que pretenden alejarse de su entorno de perversidad gracias al amor que sienten por una mujer. Los espacios en los que transcurre la acción no son los interiores familiares —en **Caminad alegremente** el hogar familiar sólo aparece como reflejo del entorno inocente de la chica—, sino los clubes nocturnos —en **Una mujer fuera de la ley** actúa un grupo de negros procedente de Brooklyn—, los gimnasios donde se entrenan futuros boxeadores y los espacios exteriores de la vida urbana. Mientras **Caminad alegremente** nos muestra una simple historia de redención de un *gangster* por el amor de una chica y diseña una tipología del género muy limitada, **Una mujer fuera de la ley** propone una exploración más detallada de los clichés del primerizo cine de *gangsters*, tanto en la reconstrucción de los espacios —los clubes nocturnos poseen un mayor grado de

sofisticación— como en la creación de una iconografía que defina los personajes. **Caminad alegremente** fue rodada en 1930, y el referente más inmediato del género era **La ley del hampa** (*Underworld*, 1927), de Joseph von Sternberg —film por el que Ozu sentía una atracción manifiesta—; en cambio, **Una mujer fuera de la ley** fue filmada en 1932, cuando habían aparecido algunas obras que solidificaron el género e implantaron una ajustada tipología, como **Hampa dorada** (*Little Caesar*, 1930), de Mervin Le Roy, o **El enemigo público número 1** (*Manhattan Melodrama*), de W.
S. Van
Dyke.

Si nos alejamos del cine de *gangsters* y nos acercamos al terreno de la comedia, veremos que la primera parte de **¿Dónde están los sueños de juventud?** no es heredera del puro *slapstick* —como las obras primerizas que rodó Ozu a finales de los años veinte—, sino que se inscribe de forma directa en el interior del universo de Ernst Lubitsch, cuya obra no es objeto de citación interna, sino de una detallada relectura, factor que convierte el film de Ozu en una especie de palimpsesto inconfesado de Lubitsch. **¿Dónde están los sueños de juventud?** retoma algunos de los trazos narrativos de **El teniente seductor** (*The Smiling Lieutenant*, 1931). La primera parte se centra en las desventuras de Horino, un joven rico que rechaza todas las proposiciones de matrimonio de su familia y nos describe sus correrías con los compañeros del instituto. A partir de la muerte del padre de Horino, el tono de la comedia cambia y Ozu empieza a tejer una reflexión sobre las estructuras de poder y sobre el paso del tiempo. Horino se convierte en un empresario y sus compañeros trabajan a sus órdenes… Mientras, Horino cree que puede recuperar un antiguo amor de juventud, pero la chica de sus sueños está comprometida con un viejo amigo de la infancia. El tiempo ha modificado las cosas y las relaciones de poder han establecido una importante barrera entre los personajes. La imagen final de la película resulta prototípica de la nueva poética de la verosimilitud que se propone articular Ozu, a partir de la poetización de lo efímero. Horino y sus compañeros esperan que pase el tren donde la chica y su nuevo amor viajan hacia la luna de miel. El cineasta focaliza la situación a partir del exterior y del interior del tren, para capturar en paralelo el saludo de despedida. El tren circula a toda

velocidad, pero en cambio todos los personajes aseguran haberse visto en el momento de decirse adiós. El efecto del instante —el paso del tren—, la imposibilidad de fijar lo permanente, de atrapar lo imperceptible, aparece como una forma de poetización de la realidad construida. El montaje no busca una verosimilitud narrativa de la acción, ya que prefiere establecer una verosimilitud de carácter poético. En otras películas de Ozu, como **Caminad alegremente**, la poética de lo efímero se manifiesta a partir de la imagen de unas hojas rotas de papel que caen al suelo. El tiempo real, como las hojas rotas, es algo que se diluye eternamente.

La estructura narrativa de las obras primerizas de Ozu se apoya muchas veces en la lógica dramática de una casualidad que irrumpe como elemento excepcional dentro de una frecuencia determinada por los gestos de la cotidianeidad. Las películas no transcurren en ese entorno familiar pequeño-burgués, que en las películas de los años cincuenta se convertirá en prototipo de las obras de Ozu. Tampoco reflejan historias de desintegración de un universo familiar de clase media, sino que exploran temas de carácter marcadamente social, como las estructuras de poder establecidas en las pequeñas comunidades, muestran el sacrificio como forma de purificación o insisten en el tema de la perversión de la inocencia mediante el desengaño o la desilusión.

Las transformaciones generadas por las diferentes etapas de la vida son los factores que desestabilizan el inexorable ritmo de una cotidianeidad en las obras más depuradas de la etapa de madurez de Ozu. Dichas películas rechazan la presencia de elementos heterogéneos, de situaciones de urgencia generadas por la intriga y alteran continuamente las expectativas del espectador ante los hechos establecidos por la trama. En las obras primerizas, Ozu no rechaza el drama en beneficio de la trama, sino que utiliza elementos melodramáticos, conflictos prototípicos que dan un sentido de continuidad a la historia explicada. Como los melodramas tradicionales, se preocupan de los problemas generados por la difícil preservación de la pureza o por el tema de la legitimidad paterno-filial. En **No debe dejar de quererse a la madre**, cuya copia conservada está inconclusa, el conflicto estalla cuando Sadao descubre que es hijo de otra mujer y que su madre nunca ha sido su verdadera madre biológica. La revelación de la

verdad lanza al personaje hacia la decadencia. En **La mujer de Tokio**, el descubrimiento de la prostitución de la hermana conduce a Ryoichi hasta el suicidio. Los golpes de efecto melodramático también están presentes en **Historia de una hierba errante**, la única obra del período que transcurre en un ambiente rural y en la que se proyecta un cierto tradicionalismo japonés en los elementos referenciales. El conflicto central de la película está marcado por la presencia de un hijo ilegítimo, fruto de la relación entre un actor de teatro *kabuki* y la propietaria de un bar. En esta película, Ozu desplaza el conflicto; el problema ya no es la toma de conciencia del joven, sino la nueva relación que se establece entre los viejos amantes, el resurgimiento del amor de juventud en un mundo crepuscular. No es ninguna casualidad que Ozu reconstruyese, como *remake*, la misma película en 1959 y la convirtiera en una reflexión sobre el tiempo, sobre la imposibilidad de recuperar el pasado, de retomar desde la vejez los problemas de juventud.

La reflexión sobre lo efímero es lo que Youssef Ishaghpour considera como la creación de una musicalidad de las imágenes a partir de poder "*convertir el tiempo en perceptible en su realidad como espacio, en su visibilidad*", hasta conseguir que el tiempo acabe convirtiéndose en ese "*eterno presente que pasa*"[4]. Dicho aspecto, que hemos visto que aparecía de forma aislada en **¿Dónde están los sueños de juventud?** y **Caminad alegremente**, no cesará de emerger en las otras películas del período. La preocupación por la temporalidad es el elemento que conduce al cineasta hacia una depuración estilística y narrativa. Mientras en la mayoría de textos fílmicos adscritos a un género concreto, el peso específico del tiempo de la vida está marcado por los sentimientos de presencia y ausencia, en **He nacido pero…** y **Un albergue de Tokio** se ponen de manifiesto con una fuerza que rompe con todos los estereotipos. **He nacido pero…** posee una estructura interna marcada por los rituales familiares cotidianos que actúan en alternancia con los rituales de poder en los juegos infantiles y en el trabajo. En la estructura narrativa de **He nacido pero…** los hechos no se producen, sino que se reproducen durante los cinco días perfectamente detallados en los que transcurre la acción. En el mundo de la infancia se imponen los juegos de rol, mientras en el mundo adulto los juegos son más peligrosos y acaban ridiculizando

a los subordinados. La reflexión sobre las estructuras cotidianas de poder en el contexto de la industrialización de los años treinta adquiere una significación especial, sobre todo si tenemos en cuenta que en la sociedad japonesa el proceso de sumisión a la autoridad feudal empezó a transformarse en un proceso de sumisión a los órganos de poder de la empresa. El auténtico conflicto de **He nacido pero…** no surge hasta los momentos finales, cuando los hijos comprenden —gracias a una proyección de cine familiar— que su padre es un simple títere del jefe y la figura paterna deja de ser un héroe invulnerable. **He nacido pero…** fue objeto de una reelaboración, dirigida por el propio Ozu, en los años cincuenta, **Buenos días** (1959), en la que se mantenían los aspectos centrales de la historia pero cambiaba el marco diegético de la acción, resaltando los elementos de modernización establecidos en la sociedad de consumo de la inmediata posguerra.

Un albergue de Tokio ha sido considerada como un precedente del neorrealismo, por la forma como explora un paisaje suburbial y por la implicación social en el tema de la pobreza. El realismo que propone Ozu diverge del prototipo de un realismo social de primer nivel, ya que el cineasta intenta buscar lo social como punto de partida para construir una poética de la miseria, que le permita investigar la temporalidad. En la primera parte, Ozu construye un tiempo circular en el que se repiten los movimientos, los desplazamientos y los gestos de los personajes. Un padre y sus hijos se desplazan por un decorado suburbial desolado donde todos los elementos aparecen como prototipos de la inestabilidad del paisaje industrial. El reto principal consiste en la dilatación del tiempo, en la búsqueda de una correspondencia entre el tiempo fílmico y el tiempo de la vida. Es esta reflexión la que acerca la película a una serie de preocupaciones que en los años cuarenta retomarán algunos teóricos del neorrealismo, como Cesare Zavattini, preocupados en destruir la falsa temporalidad del relato. Ozu no puede mantener toda la película la poética de la cotidianeidad —como lo consigue en **He nacido pero…**— y en las últimas secuencias introduce un elemento heterogéneo que conduce la película hacia el melodrama. Como en **La mujer de Tokio**, la chica que conoce Kihachi, el protagonista masculino, es una prostituta que debe sacrificarse para salvar a su hija. Para ayudar a la hija de

la mujer que ama, Kihachi roba y se entrega a la policía, realizando un acto de sacrificio ético.

Las películas mudas de Ozu proponen una serie de rupturas estilísticas respecto a la convención que desarrollan la función de apuntes del sistema representativo que el cineasta establece en sus obras posteriores. El estudio estilístico de los filmes de dicho período permite romper con algunos prejuicios, como el que indica que en todo el cine de Ozu la puesta en escena se articula a partir de una bidimensionalidad que entronca con el legado de la tradición pictórica japonesa. La cámara no siempre es estática, ni está situada en una posición baja, la posición del tatami japonés. En las películas primerizas, muchas veces la cámara está en movimiento. El primer plano de **Caminad alegremente** es un largo *travelling* de retroceso que avanza en dirección opuesta al movimiento de los personajes principales, y el plano final de **La mujer de Tokio** es un depurado y lento *travelling* por una acera, un espacio vacío que cumple una función equivalente a las estáticas naturalezas muertas que marcan las transiciones. En muchas de dichas obras existe un montaje de planos-contraplanos a partir de la lógica de los 180 grados establecida en el cine clásico americano, aunque en determinados momentos el cineasta introduce discretamente los *raccords* de continuidad a partir del sistema en círculo de 360 grados, que acaban reflejando, tal como ha estudiado David Bordwell en su impecable análisis formalista de la obra del cineasta[5], una nueva forma de espacialidad opuesta a la subjetivización de la cámara.

Partiendo del método de representación del cine clásico, Ozu lleva a cabo un proceso progresivo de depuración formal durante el que se gestan numerosos elementos estilísticos de su sistema poético.

Un elemento básico son los *pillow-shots* —las naturalezas muertas—. Su función no es la de romper con la densidad dramática de una escena, sino la de actuar como elementos de transición o reforzar el sentimiento atmosférico del propio espacio. Las naturalezas muertas tampoco representan una irrupción de lo estrictamente pictórico en la obra de Ozu, sino que suponen el establecimiento de un sistema propio de localización espacial que se oponga a las formas diseñadas por Hollywood a partir de los

sacrosantos planos generales de situación. La relación entre los primeros y los segundos términos a partir de la utilización de focales cortas también ayuda a redefinir el espacio.

Las películas mudas del período de formación de Ozu son obras de tensión que esbozan las figuras clave de su estilo. A los (equi)distantes observadores lejanos de la cultura japonesa nos permiten plantearnos una serie de interrogantes, con el fin de dilucidar una pregunta hermenéutica clave, de difícil resolución: ¿De dónde proceden las imágenes? En los textos fílmicos que Ozu realiza a inicios de los años treinta, las posibles respuestas a dicha pregunta sólo están esbozadas. En todo caso, es evidente que las imágenes de Ozu no proceden de la cultura tradicional japonesa, sino de un proceso de mestizaje intertextual con el cine americano. La fructífera tensión entre dichos sistemas representativos es la clave para comprender unas obras atípicas y entender las claves de la progresiva depuración de sus obras de madurez.

Cuento de Tokio

Amor, sexo y elipsis

Romain Slocombe

Ozuren lanak eguneroko gertakari izikietan du mamia, eta ez "berealdiko meetan". Egunerokotasun horretan datzate zuzendari japoniarraren bizitzako eta zinematografiako jardunbidearen zantzurik adierazgarrienak. Elpisiaren maisa honek begirada bakar batez, keinu bakar batez, lortzen du bizitza oso bateko emozioa trasmititzea.

Hace ya muchos años que no he visto una película de Yasujiro Ozu. El año pasado, en Tokio, pregunté a una de mis modelos, una joven japonesa de alrededor de 22 años, qué opinaba de mis actrices favoritas: Ayako, Wakao y Ruriko Asaoka (estrellas de los años 60).

"*¿Quiénes?*", me contestó; de repente, me sentí muy viejo. No es necesario añadir que no había oído hablar de Mizoguchi, ni de Ozu. En la película de Wim Wenders **Tokyo-Ga** (*Tokyo-Ga*, 1985), Chishu

Ryu confiesa con su perpetuo aire de modestia que, hoy en día, él no sería conocido de no ser por el reciente rodaje de una serie televisiva de éxito. Si el que fuera de alguna forma el portavoz, el *alter ego* del realizador, a través de tantas de sus películas, también ha desaparecido, ¿qué queda allí del cineasta que los distribuidores japoneses vacilaban en exportar, precisamente porque era demasiado "japonés" y por lo tanto poco entendible para el mundo occidental?

Personalmente creo que queda una palabra, una mirada: cuando Tomi, la anciana dama de **Cuento de Tokio** (1953), visita a su nuera —viuda de uno de sus hijos, al que habían matado en la guerra— y le pide perdón por las "preocupaciones" que su hijo le ha causado por este motivo, la actriz Setsuko Hara abre los ojos como platos y dice: "
ii-e
" ("*pero… ni hablar*"). En su entonación, en su mirada, se descubren en ese momento todo el amor, la sinceridad y la rectitud de una vida, y Ozu consigue llevar a lo más alto este arte de la elipsis que le caracteriza.

Noriko, aun siendo en principio un elemento ajeno a la familia, es la que con su devoción asegura la perennidad de la unidad familiar, a pesar de todos los factores negativos (la guerra, la muerte de su joven marido después de la de Tomi, la ingratitud de los hijos "verdaderos"). De hecho, el eje central de la obra de Ozu es la estructura familiar: "*Los personajes son los miembros de una familia más que los miembros de una sociedad, incluso cuando la familia ve amenazada su unidad, como al* ***Cuento de Tokio****, o cuando está prácticamente extinta, como en* ***El fin de la primavera*** *(1949) o* ***El color del crepúsculo en Tokio*** *(1957), o cuando es una familia sustituto, como el pequeño grupo dentro de una gran compañía de* ***El comienzo de la primavera*** *(1956)*"[1]. La escena quizás más violenta de todo el cine de Ozu —hacia el final de **Una gallina azotada por el viento** (1948)—, cuando el marido, de vuelta de la guerra, lanza brutalmente a su esposa, Kinuyo Tanaka, desde lo alto de una escalera al enterarse de que se ha prostituido para alimentar al hijo de ambos, no es más que el prólogo a una reconciliación final. Cuando un padre se separa de su hija (situación recurrente en el cine de Ozu), es para que ésta se case y forme una nueva unidad

familiar. El padre se resigna a la soledad sabiendo que ha cumplido su "deber", puesto que ha velado por el transcurrir armonioso del orden de las cosas. Este conflicto personal entre el *giri* (deber) y el *ninjo* (impulso humano) es por supuesto un recurso clásico del cine japonés (tanto en el cine de *samuráis* como en el de *yakuzas*); sin embargo, el tratamiento calmado, resignado y elíptico que Ozu le da contribuyó a que en Japón se considerara a este cineasta como ideológicamente conservador, mucho antes de que se le descubriera en Europa, donde, de forma bastante irónica, su cine se consideró innovador.

El comienzo de la primavera

¿Qué ocurre entonces con todo lo que se refiere al sexo? En el plano personal, Ozu llevaba una vida muy ordenada, ya que vivía con su madre y trabajaba como cineasta para la Shochiku, compañía especializada en la producción de *shomin-geki* (películas sobre la vida de la gente de la calle). Por lo tanto, estamos lejos también, tanto por la época como por el estilo, de la Nikkatsu y de su serie de "novelas porno", y de los *pink eiga* que les precedieron brevemente hacia el final de los años sesenta. En realidad, esta fecha nos da una idea de la evolución de las costumbres en el cine

japonés, puesto que el primer e histórico *kissu* (beso en los labios) se introdujo en el melodrama **Kimi no na wa** en 1947. En aquella época, Ozu ya había dejado tras de sí la mayor parte de su carrera y se aproximaba al magnífico período de las películas de su madurez. Si el sexo estaba presente era sólo en un plano secundario, conocido por todos, pero que era inútil, e incluso vulgar o cuando menos fuera de lugar, subrayar. Es obvio que los intereses del realizador son otros. "*La estrategia de la elipsis, que predomina en el cine de Ozu, se encuentra equilibrada por la inclusión de lo banal, de una insistencia en la 'cotidianeidad de la vida (…) Se excluyen los grandes momentos y se incluyen los pequeños momentos cotidiana'*"[2]. ¿La vida sexual, se incluye dentro de los "grandes momentos" o de los "pequeños momentos" de la vida cotidiana? ¿Depende la respuesta del estilo de la película: porno, romántica, policíaca o *shomin-geki*? Está claro que Ozu se encuentra más a gusto en este último género que en las escenas románticas, más bien tímidas y convencionales, que nos muestra su obra. El amor parece ser uno de esos factores exteriores, perturbador pero no negativo, puesto que también pertenece al orden de las cosas y contribuye en la película, como en la vida, a su perennidad/estabilidad, asegura la renovación de la humanidad y eventualmente volverá a crear una familia (que sin lugar a dudas será también típicamente japonesa). Evidentemente, hoy en día quizás sea necesario, tras preguntarse si Ozu era a fin de cuentas un cineasta moderno o un viejo "carca" incurable, plantearse la cuestión del futuro, precisamente del futuro de nuestra entrañable familia japonesa. El problema al que Chishu Ryu se vería enfrentando hoy si él y su maestro Ozu estuvieran todavía en este mundo, en lugar de una banal historia de boda, podría ser el siguiente:

"*Mi hija primogénita, estudiante de 17 años, comenzó a faltar a clase el año pasado, cuando sus amigas y ella se unieron a la moda de ir a vender su ropa interior usada a una tienda* burusera[3] *frecuentada por pervertidos. Para conseguir algo más de dinero con que comprarse ropa para ir a la discoteca, ha llegado incluso a vender su uniforme del colegio y la ropa de gimnasia de su hermana pequeña. Este año, todavía es peor: convencida por un canalla, que la ha reclutado en Shibuya para un 'club sale por las noches con señores mayores que le pagan para que*

les acompañe al
telefónico',
karaoke. *¡Y a eso le llaman* enjo kosai *(fomento de la sociabilidad)! Yo digo que es prostitución disfrazada. Imagino la siguiente escena en cualquiera de los pequeños bares tranquilos y (casi) irreales que le gustaban a Ozu, o en el salón del club de golf donde Chishu Ryu se reúne con sus viejos amigos de universidad. Uno de ellos mueve tristemente la cabeza y retoma la conversación*: 'Sí, eso no ocurría en nuestro tiempo. Todo esto ha llegado con la crisis y el hundimiento del sistema económico. ¡Pobre amigo! ¿Qué vas a hacer con tu hija? Creo que no va a ser fácil que consigas
casarla…'".

No, esto no ocurriría jamás en una película de Ozu. Él alejaría este tipo de realidad desagradable del núcleo central de la película, ya que podría enturbiar su mensaje. La hija de Chishu Ryu no haría esas cosas; puede que lo hiciera alguna de sus compañeras de clase, pero ella no. La degradación de los valores morales y el materialismo causa de dicha degradación, sólo son factores negativos externos, males que es necesario colocar en algún lugar, pero que realmente no hacen mella en la armonía del paisaje general, sereno como una imagen de Hiroshige… o como un largo plano fijo con la cámara a la altura de un hombre sentado.

Buenos días

Esta aceptación de un tipo de persona casi budista no puede dejar paso a una crítica violenta a la sociedad o a la familia, en contraposición a Mizoguchi y posteriormente a la generación rebelde de la "nueva ola". La desesperanza de un cineasta como Mikio Naruse está también excluida de la visión de Ozu. El arma crítica que se reserva el cineasta sólo puede ser la ironía divertida de un anciano sabio —como en reacción, por ejemplo, al modernismo materialista del personaje interpretado por la actriz Mariko Okada en **El sabor del pescado de otoño** (1962), la última película de Ozu, donde logra la perfección de su arte—, o bien la mirada nueva y por lo tanto subversiva de los niños —**He nacido pero…** (1932), **Buenos días** (1959)—. Esta forma de crítica, incluso pretendiendo arañar a la sociedad (no me atrevo a utilizar una palabra más fuerte, puesto que el mismo Ozu se muestra tan sumamente comedido), siempre tiene por campo de batalla el territorio interior del círculo familiar, tema central como hemos visto del cine de Ozu. Y aún cuando es posible encontrar una crítica sexual, también esta crítica se realiza desde una mirada divertida y vagamente desaprobadora —por ejemplo, las escapadas amorosas del viejo interpretado por Ganjiro Nakamura en **El otoño de la familia Kohayagawa** (1961) van a verse de hecho "castigadas", puesto que acaba por morir de un ataque en casa de su amante—. Este tipo de situación, que podríamos perfectamente encontrar en cualquier serie de televisión cómica, en Japón o en cualquier otro lugar, sólo puede justificarse por la transfiguración que consigue Ozu, por su sentido admirable del montaje y del "tiempo cinematográfico", su utilización fina y muy japonesa de "lo no dicho" y de la elipsis, y finalmente por el valor humano que trasciende a través de la afectividad y el respeto que demuestra hacia sus personajes, su "familia" universal.

El otoño de In familia Kohayagawa

El viaje tardío al otoño de Tokio

Daniel Aguilar

Gaur egun, Japoniako buztantle gehienei. Yasujiro Ozuren izenak ez die ezer askorik adierazten. Ia guztiei ezaguna egiten zaie izena, baina oso gutxik ikusi dituzte bere filmeak. Gaur egungo Japonian, munduko gainontzeko herrialdeetan bezalatsu, beharbada, Ozuren filmeak, familiari, hezkuntzari, adiskidetasunari, trafizioei eta abarri buruz hitz egiten duten filme horiek, jendeari orokorrean ez zaizkio interestzen.

Decía el cantante mexicano José Alfredo Jiménez en uno de sus temas que "*las ciudades destruyen las costumbres*", y Yasujiro Ozu sin duda habría suscrito este parecer. En efecto, actualmente en Japón quien más y quien menos ha oído hablar de este realizador casi legendario; sin embargo, pocos japoneses contemporáneos,

obviamente entre los ajenos al mundo del cine, acertarían a precisar ni un solo título de su filmografía, y mucho menos si el espectro encuestado fluctúa entre edades por debajo de los cuarenta años. En el mejor de los casos, acudiría a la memoria alguna imagen difusa de Chishu Ryu o de Setsuko Hara, aureolada de un saborcillo de "películas para viejos".

Descartando que la obra de Ozu alberga más registros que el "familiar" por el cual se le recuerda o menciona (por ejemplo, una muestra de cine policíaco, una versión del teatro *kabuki*, varias comedias "de oficinistas"), la causa de este olvido no depende necesariamente de la idiosincrasia del realizador o, más en general, de aquello tan manido, pero auténtico, de que "los tiempos han cambiado". Especificando, en el resto del mundo se tiende a considerar al pueblo japonés como admirablemente culto y avanzado por el hecho fundamental de que todos sus ciudadanos saben leer, y leen, así como debido a que socialmente siempre se procura "estar a la última". Pero esto, en realidad, no significa nada, o por lo menos nada positivo. ¿Qué es lo que se lee, qué significa para los japoneses "estar a la última"? En definitiva, los abuelos "a lo Ozu" que viajasen hoy a Tokio, ¿qué se encontrarían?

Por un lado, lo que mayoritariamente se lee es simple y llanamente basura: el escalón más bajo del *manga*, revistas "del corazón", de modas, de pseudoescándalos, de pseudoeconomía —aprovecho para aconsejar una revisión urgente del magnífico **Están vivos** (*They Live*, 1988), de John Carpenter, a fin de aclararse sobre el tema—, sobre vídeo-juegos, periódicos mitad deportivos mitad pornográficos, o ediciones de bolsillo (los apretadísimos trenes no dejan espacio para más) de las más ramplonas novelas "de a duro". Por otra parte, "estar a la última" en Japón quiere decir navegar-por-Internet (y no precisamente con fines culturales), teñirse el pelo para parecer occidental, hacer lo que sea por dinero y atesorar índices detallados de las tiendas de moda en Europa con sus respectivas temporadas de rebajas. En resumen, y como ya apuntó Wim Wenders en **Tokyo-Ga** (*Tokyo-Ga*, 1985), en el viaje al Tokio de nuestros días nos encontraríamos con que los japoneses han cambiado el *ochazuke* y el *sanana* por la hamburguesa y los *spaghetti*, y que, por remitirnos de verdad a Ozu, los sueños de juventud se fueron no se sabe a dónde, la universidad no es un buen

sitio y el padre ya no pinta nada. Sólo quedan hierbas errantes en el atardecer de este
neo-Tokio
sin color, donde Isamu y Minoru ya no son unos niños tan inocentes.

¿Y dónde puede encajar Yasujiro Ozu en este mundo? ¿A quién puede ahora importarle un cineasta que habla de temas como la familia, la educación o la amistad, y cuyas películas carecen de violencia, efectos especiales y sexo? Pero no quiero ser severo con Japón, no por nada el país donde vivo desde hace varios años y por voluntad propia. ¿O acaso tal estado de cosas no puede extrapolarse al resto del mundo? Y, remontándonos al pasado, ¿por qué ninguna de sus películas fue estrenada en España? ¿Algún distribuidor occidental, de ayer u hoy, puede considerar "comercial" su obra? No nos engañemos: a Ozu se le estudia, desmenuza y alaba, todo en un cierto nivel. Pero no se le ve, ni en Japón ni en ninguna otra parte. Por mucho documental-homenaje propuesto por "el amigo alemán"… y aunque de vez en cuando aparezca citado/plagiado en las películas más insospechadas, japonesas o no: el final de **El otoño de la familia Kohayagawa** (1961) en **O-soshiki**, de Juzo Itami, o el momento de la pesca de **Ante todo el padre** (1942) en **El río de la vida** (*A River Runs Through it*, 1992), de Robert Redford.

Ciertamente, este gran cineasta tuvo la suerte histórica de morir antes que el Cine, así como de estar enterrado en la preciosa Kamakura, esa ciudad tantas veces retratada por él, y que los cinéfilos occidentales reconocen por el gigantesco Buda verde que aparece en tantas películas americanas, por ejemplo de Sam Fuller. Por esto, y al contrario que Akira Kurosawa, nunca se vio reducido a la caricatura de sí mismo, ni su nombre convertido en una especie de marca comercial, de eslogan que se prestara a manipulaciones internacionales. A todas luces, Ozu defendió su estilo y su manera de ver la vida con integridad y hasta el fin, y así incluso alcanzó en su día un cierto eco comercial, hasta el punto de que su productora por excelencia, Shochiku, no tuvo nunca el valor de negarle ni reprocharle nada, ni siquiera cuando escogía intérpretes de otras compañías, como Yoko Tsukasa o Fujiko Yamamoto, algo pésimamente visto en una época en la cual el cine japonés estaba condicionado por una "política de estudios" similar a la del antiguo

Hollywood.

El sabor de Ozu

Tras la muerte de Ozu, Shochiku intentó prorrogar el éxito de su fórmula. Primeramente con una especie de Ozu-sin-Ozu, **Daiken tu ninjin** ("El rábano y la zanahoria", 1964), que partía de un guión escrito entre el finado director y su escritor habitual, Kogo Noda, y cuyo reparto, por descontado, incorporaba varios miembros de la "compañía Ozu"; sin embargo, aun con esto y pese a que la realización estuvo a cargo de un director tan estimable como Koji Shima, además de una promoción en el sentido de "una película en homenaje al fallecido maestro", la respuesta fue tibia. Sin desanimarse, la productora insistió en esta misma línea genérica, en Japón denominada *shomin-geki* (cuya traducción sería "historias de gente sencilla"), y nuevamente recurriendo a más directores prestigiosos, como Heinosuke Gosho, pero los intentos sufrieron los mismos resultados negativos. Además, en el seno de la propia Shochiku por aquel entonces había surgido una especie de "Nueva Ola a la japonesa", encabezada por los inefables Oshima y Shinoda, que impugnó aquella clase de cine, tachándolo de reaccionario, un factor más que amenazaba la prolongación del estilo de Ozu.

Sin embargo, poco después Shochiku por fin advirtió que el cine de Ozu era inimitable, y por tanto resultaba grotesco aspirar a imitarlo. En consecuencia, cambió de estrategia, de manera que procuró conservar, en cierto modo, el espíritu de aquellas películas, pero modificando la forma, la técnica, inspirándose en las fórmulas narrativas del muy pujante medio televisivo. De este modo, ahora sí, se obtuvo un éxito brutal. Readaptando una producción televisiva, la película **Otoko wa tsuraiyo** ("Es duro ser hombre", 1969), de Yoji Yamada, encantó al público popular, merced al personaje de
Tora-San,
siempre errante y que de cuando en cuando regresa junto a su muy tradicional familia, que vive en los arrabales de Tokio. Surgió así la serie cinematográfica más longeva hasta la fecha, nada menos que 48 entregas en 28 años, que sólo se interrumpiría por el reciente fallecimiento del actor protagonista, Kiyoshi Atsumi, luctuoso hecho que supuso todo un *shock* para Shochiku, en particular, y para el propio Japón, en general, hasta el punto de que su efigie fue

rápidamente inmortalizada en una edición de sellos de correos. Todo lo cual demostró que el *shomin-geki* puede prolongarse hasta nuestros días, mediante la suficiente astucia comercial: las películas acostumbraban a incluir colaboraciones de intérpretes de moda, Chishu Ryu aparecía de vez en cuando para robustecer el espejismo… Aunque también es cierto que el público de este cine progresivamente fue restringiéndose a un círculo de incondicionales, amén de que su director, el ya citado Yamada, evidentemente no resiste la comparación con Ozu, si bien sus películas en tal línea por lo menos no son aburridas, o no siempre.

El otoño de la familia Kohayagawa

Retomando lo indicado al principio: en Japón, el público de Yasujiro Ozu falleció más o menos al mismo tiempo que él. Actualmente, son pocos los jóvenes que albergan la inquietud de acercarse a los pases de filmotecas, festivales o cine-clubs para conocer su obra, para descubrir en carne propia por qué se le considera un realizador tan importante. En su mayor parte, sus películas sobreviven tan sólo en el mercado de la venta directa de vídeos para coleccionistas escogidos, y, una vez que intenté convencer a un compañero de oficina de que viniera con mis amigos a una de las esporádicas proyecciones de ellas, me

respondió escandalizado: "*¡Pero si yo no había nacido cuando esa película se hizo!*", exteriorizando involuntariamente un criterio mayoritario del país, que en España se resume en aquello de "lo pasado, pasado está".

Eso sí, en las típicas encuestas periódicas sobre "Las diez mejores películas del cine japonés" siempre aparece alguna de Ozu y de Kurosawa, no así de otros directores clásicos nipones. ¿Inercia, respeto, mala conciencia?

En cualquier caso, en Japón y en lo que respecta a Ozu, parece que no queda más remedio que alimentar la esperanza de que sobrevivan esos "anticuados" cines que de vez en cuando le rinden algún homenaje y esas ediciones videográficas para "ratas de filmoteca". Aunque jamás incluyen determinadas muestras de su primera época (posiblemente porque ya no existan copias), como la muy prometedora **La bella y las barbas** (1931), que sólo parece haber visto Tadao Sato.

El comienzo del verano

La música en los filmes de Yasujiro Ozo

Joan Padrol

Yasujiro Ozuren filmeetan azaltzen den musika oso antzekoa da guztietan, ia berdina. Zenbait konpositorek lan egin zuen zuzendariarekin bere karreran zehar, baina bere laguntzaile nagusia Kojun Saito izan zen, berrogeita hamarreko hamarkadako filmerik aspetsuenetako soinu-banden egilea. Guztietan ere, funtsezko eta behar-beharrezko eginkizuna betetzen du musikak zuzendariaren unibertso poetikoa indartzeko garaian.

Cualquier análisis serio y riguroso que quiera practicarse de la obra del director japones topa, en principio, con el inconveniente grave de que ninguno de sus filmes se ha estrenado normalmente en España ni han podido visionarse en sesiones de filmoteca. La televisión sería como siempre el último recurso, pero en este caso las películas de este autor siguen siendo malditas, ya que sólo **Cuento de Tokio** (1953) —que yo recuerde—, en versión doblada,

y **La paz de un día de otoño** (1960), en una sesión de "Cine Club", cuando aún las películas se proyectaban en su versión original, se han ofrecido al público, y son, por tanto, las únicas posibles de conocer. Queda afortunadamente el vídeo, y en ese caso la accesibilidad ha sido posible mediante un lote de cinco películas disponibles en su versión original con subtítulos en francés —**El fin de la primavera** (1949), **Las hermanas Munakata** (1950), **El comienzo del verano** (1951), **El comienzo de la primavera** (1956) y **Flores de equinoccio** (1958)—, que sumadas a **La paz de un día de otoño** pueden formar un conjunto bastante representativo de la obra del director. La palabra "bastante" no es aleatoria, ya que su filmografía es inmensa, fértil, fructífera y se remonta a la época del mudo, pero teniendo en cuenta la preocupación básica de su obra, el polo hacia el que gravitan todos sus filmes, la constante sempiterna de su trayectoria, podríamos decir que ese muestreo de seis títulos puede ser suficiente para establecer características generales y parámetros básicos de la obsesión sobre la que ha girado siempre su obra. Incluso nos atreveríamos a decir que Ozu, a lo largo de su filmografía, ha hecho siempre la misma película desgranada en diversos títulos como meros pasos o peldaños para su discurso: una crónica de costumbres de la familia japonesa actual, un análisis meticuloso de las relaciones entre padres e hijos, un problema obsesivo y por lo visto —en el Japón de los años 50— básico, sobre el matrimonio, la elección del consorte, la decisión de los padres sobre la pareja ideal, tímidos apuntes —en **Flores de equinoccio**— sobre la rebeldía de los hijos al no aceptar el cónyuge designado por los padres, un cuestionamiento sobre el principio de autoridad paterna y, un aspecto muy importante y que coincide básicamente en **El fin de la primavera** y **La paz de un día de otoño**, la renuncia al matrimonio para no dejar abandonados a un posible padre o madre viudos que han estado hasta entonces al cuidado de la hija casadera.

Los reparos que argumentaba al principio sobre la dificultad de conocer su obra se incrementan al querer estudiar o conocer las bandas sonoras de sus filmes, ya que por sus propias características deben verse en versión original si queremos olvidar el fantasma de la banda sonora manipulada. Por ese motivo queda rechazada

Cuento de Tokio, pero los problemas no terminan aquí. Normalmente se establece que el músico japonés Kojun Saito ha formado una asociación indisoluble con Yasujiro Ozu, tan compenetrada que puede ser equiparable a las tan clásicas y conocidas en el mundo occidental como las de Rota-Fellini, Sarde-Sautet, Trovajoli-Scola o Piccioni-Rosi, pero ante la carencia de libros o tratados rigurosos sobre la música cinematográfica japonesa, los historiadores y musicólogos debemos recurrir a diccionarios más o menos válidos, como *Colonna sonora.*, de Ermanno Comuzio (Ente dello Spettacolo. Roma. 1992), o *La Musique du film*, de Alain Lacombe y Claude Rode (Editions Francis Van de Velde. París, 1979), que establecen que:

Kojun Saito fue el colaborador privilegiado de Yasujiro Ozu en sus filmes más famosos de los años 50, como **El comienzo del verano, Cuento de Tokio, El comienzo de la primavera, El color del crepúsculo en Tokio** (1957), **Flores de equinoccio, La hierba errante** (1959), **La paz de un día de otoño y El sabor del pescado de otoño** (1962).

Kojun Saito sólo trabajó en el cine con el director Yasujiro Ozu.

Yasujiro Ozu colaboró también con otros compositores cinematográficos.

Kojun Saito es conocido también como Takanori Saito.

Sin embargo, consultando los títulos de crédito de los seis filmes que he tenido disponibles en su traducción francesa, resulta que el músico de **El comienzo del verano** (1951) es Senji Ito y no Kojun Saito.

Takanobu Saito es el músico de **El comienzo de la primavera**.

El que firma la música de **Flores de equinoccio** es Takayori Saito.

Kojun Saito es el autor de la música de **La paz de un día de otoño**.

Y, retrocediendo a las dos primeras películas, la música de **El fin de la primavera** es de Yoshiji Ito, que podría ser el mismo Senji Ito de **El comienzo del verano**, aspecto que afirmaría rotundamente dadas las características similares, básicamente orientales, de su partitura musical.

Y la música de **Las hermanas Munakata** es de Ichiro Saito, que, contra lo que podríamos deducir, en este caso sí es un músico

diferente a Kojun Saito. Ichiro Saito es un músico japonés nacido en Chiba el 23 de agosto de 1909 que colaboró en el cine, la radio y el teatro, de vena delicada, carácter intimista y con especial predilección por los personajes femeninos y las historias familiares, con una técnica que se nutre de las estructuras occidentales y frecuentes incursiones a la tradición japonesa oriental.

Ante esas divergencias, la solución final era establecer paralelismos entre los diferentes estilos musicales, y dado que Ito utiliza la música oriental en sus dos partituras y Kojun Saito compone siempre en un estilo clásico occidental, he establecido por fin como método la presencia de tres compositores. Por un lado. Ichiro Saito como autor de **Las hermanas Munakata**: Yoshiji o Senji Ito como músico de **El fin de la primavera** y **El comienzo del verano**; y finalmente Kojun Saito, el más famoso de los tres, como el colaborador privilegiado de Ozu en **El comienzo de la primavera, Flores de equinoccio** y **La paz de un día de otoño**.

Si en el aspecto teórico he querido establecer esas disquisiciones que considero necesarias, en el campo práctico se revelan totalmente inútiles, ya que las músicas en las películas de Ozu son —al igual que sus películas— casi idénticas. Idénticas en el sentido de cómo están situadas en el film y cuál es su función dentro del film. En una época marcada por el clasicismo en el cine americano y con la irrupción del *jazz* como gran novedad en la banda sonora, las intervenciones musicales en los filmes de Ozu se revelan en primer lugar como estrictamente necesarias para potenciar el universo poético del director, la belleza de sus imágenes y planos, los sentimientos y reflexiones de sus personajes y, sobre todo, como un elemento de primer orden de cara al montaje del film y como instrumento perfecto para unir secuencias. En todas ellas la música aparece casi siempre al final de una secuencia y en los planos de "aproximación" a la siguiente secuencia, es decir, en esos planos famosísimos de un monte, un jardín, una calle, las ventanas de un edificio, una oficina vacía y una habitación o un pasillo desierto, antes de que veamos esa misma habitación o esa oficina en la próxima escena con los personajes ya instalados en ella y dialogando. En esos momentos la música es la reina de la situación, en esos planos exteriores, en esos momentos al aire libre, vacíos si se quiere, ya que no pasa nada trascendental —y de hecho denota

como si el director recurriese a ella para conseguir que nuestra atención no decaiga—, pero que consigue unir la intensidad de la escena anterior con la próxima a venir. A menudo son intervenciones musicales de breves, intensos y bellísimos segundos, resueltos con orquesta sinfónica y que pueden prolongarse con las primeras palabras de los protagonistas o durante toda esa secuencia si es realmente importante de cara a sus sentimientos y pensamientos. En esos momentos la música baja de volumen, pero sigue como sustrato musical, como tema de amor, como tema afectivo. En las películas de Ozu nunca habrá música descriptiva, su música siempre es emotiva, aunque ello pueda inducir al error de que el compositor no domine la técnica de la banda sonora al aparecer porque sí al final de una secuencia, en todos esos planos de exteriores y al principio de la escena siguiente. Aunque en algunas películas ese esquema no se cumple siempre —por ejemplo, después de los créditos de **El comienzo de la primavera** vemos los consabidos planos de los postes de un tren, un tren que pasa, y ya en el interior de una casa la gente que se levanta después de oír el despertador, sin música; ésta aparece cuando vemos a todos los oficinistas en formación con sus camisas inmaculadas para coger el tren—, y en otras la música no aparece al final de una secuencia, sino que irrumpe con el primer plano que inaugura la cadena de planos exteriores, la norma general es la expuesta más arriba.

Una cuestión interesante sería considerar la dicotomía de la música oriental versus la occidental. Aunque algo más arriba ya hemos expuesto que Ito utiliza siempre como música incidental la música oriental y que Saito prefiere en cambio la occidental, creo que la postura de Saito es la más adecuada teniendo en cuenta el argumento prácticamente único sobre el que gira la obra de Ozu. Si los problemas que nos presenta en sus filmes son los de la gente actual, de su tiempo, en una crónica de costumbres meticulosa y despiadada, creo que tienen más sentido las cadencias y el *tempo* de la música occidental, porque así conecta más con los problemas universales que se dan en Occidente. Es como si quisiese decir que ya han superado la época de los *samuráis* y que, como sus angustias son las del mundo, por eso utiliza la música el estilo de la música clásica occidental que se oye normalmente en ese mundo. Y que cuando recurran folclorísticamente a las viejas leyendas y

tradiciones niponas debe ser terreno abonado para su música popular y tradicional al estilo clásico oriental, propuesta seguida al pie de la letra en las partituras de Fumio Hayasaka para los filmes más famosos de Kenji Mizoguchi. En ese sentido ha sido una pena que en España se nos haya escatimado esa otra propuesta del cine japonés actual con personajes de carne y hueso del tiempo presente en beneficio de ese otro cine más folclórico que profundiza en el rico pasado cultural del país del Sol Naciente.

El comienzo de la primavera

Antes de terminar esas notas de urgencia me gustaría profundizar en algunas características de las partituras escuchadas al visionar esos seis filmes.

Los créditos de **El fin de la primavera** nos presentan un tema melódico con orquesta clásica, sinfónica y la escala típica oriental. En la película hay temas orientales y sinfónicos, muy bellos y delicados. En los consabidos planos del principio con flores y jardines, la música subraya la poesía de la imagen. Hay varios *scherzos* musicales cuando Noriko va en tren a Tokio; después, en el *travelling* en que vemos el mar y a las dos jóvenes en bicicleta, cuya música se vuelve más reposada (casi irlandesa) cuando ambas se sientan y hablan en la arena de la playa, y finalmente cuando

vemos a unos niños japoneses jugando al *baseball*. Un fragmento muy interesante es la música diegética que se escucha cuando padre e hija asisten al espectáculo teatral de *kabuki*, que impide que el bello y larguísimo plano subjetivo de ella de dos minutos de duración mirando a su padre y a su posible futura novia tenga música de carácter introspectivo. El paseo de ellos dos a la salida en *travelling* y vistos de espaldas —otra constante cuando Ozu filma paseos— tiene música muy delicada, igual que en la escena en que el padre le dice a Noriko que es la última vez que están juntos, ya que ella mañana debe casarse, aunque la música se interrumpa de golpe cuando la hija le dice que no quiere irse ni casarse y que es feliz con él, a su lado. Una versión muy triste de la marcha nupcial de Wagner se oye, seguida de un adagio posterior, cuando ella se va y vemos planos de las habitaciones vacías.

El comienzo del verano tiene también unos créditos muy líricos, melódicos y sinfónicos, y como gran novedad unas voces corales que se repiten con un volumen bajísimo cuando los dos novios van al bar y él le dice que de joven había estado allí, y en el plano final en *travelling* del paisaje campestre. La música en general tiene aquí un aire muy solemne y ceremonioso, es como un adagio triste, sereno y clásico, con un estilo que hace pensar en John Barry (y nos hace reflexionar sobre la posible influencia oriental de su música). La detalladísima escena del desayuno familiar que abre el film tiene como fondo musical una caja de música. A destacar que los planos previos introductorios de las olas marinas, con el perro en la playa, el jardín con canarios y las habitaciones con pájaros, no tienen música. En cambio sí la hay en toda la escena del abuelo con su nieto en el Daibutsu de Kamakura, el gran Buda en meditación de Nara. Escuchamos una cuerda con *pizzicato* cuando la novia y su amiga van a espiar a los hombres jugando a las cartas (y en ese sentido es de los pocos momentos en que se subraya la acción en términos estrictamente musicales).

También absolutamente sinfónicos y clásicos, con arpas y una melodía que recuerda a Leigh Harline, son los créditos de **Las hermanas Munakata**. El tema se repite en la escena inicial, con bosques, árboles y la universidad de Kioto. Aquí la música es occidental y clásica, aunque sigue las constantes de siempre antes de presentar a los personajes. Un bloque interesante es la secuencia

de planos con templos de Kioto y los jardines del templo, presentados poéticamente y con música sinfónica, que enlaza con la música urbana que nos presenta los rascacielos de la ciudad y el pretendido frenesí occidental, aunque esa música sea ¡un tango! Ese tango lo oiremos después en el interior de un bar. Un tema de amor se escucha en un paseo nocturno, y después de una fallida declaración de amor un tema al piano enlaza los planos de las habitaciones vacías con el personaje femenino, Setsuko, pensando. Cuando la otra hermana, Mariko, prepara el encuentro en el parque de Hiroshi y Setsuko, hace signo de que el violín tocará música romántica; así sucede cuando vemos después los planos del parque y ellos paseando, con un tema sinfónico muy hermoso. Finalmente, cuando el marido, Mimura, ha muerto, la música continúa cuando los enamorados siguen hablando, ya que al fin son libres para amarse. El final, *in crescendo*, con las dos hermanas paseando por los parques, se presenta con un tema occidental bellísimo.

El comienzo del verano

El comienzo de la primavera es la que presenta intervenciones musicales más breves y discretas, es la más ascética. El tema principal tiene una melodía muy clara y determinada, un *leit-motiv* muy clásico y occidental con violín y pequeña orquesta que casi

recuerda al sonido de las mandolinas italianas. El argumento del film, un adulterio entre dos compañeros de oficina, se presenta con la música en los consabidos planos que enlazan secuencias, aunque podemos destacar también la escena de la excursión, en que se escucha una armónica —la que lleva uno de los chicos— tocando una marcha alegre; cánticos muy lejanos y bajos de volumen cuando el jefe le propone cambiar de residencia; silencio musical cuando la esposa le dice al marido que está al tanto de su aventura; temas más dodecafónicos en los planos de la casa vacía cuando llega el marido; un arreglo orquestal del "Vals de las Velas" y repetición del bellísimo tema de los créditos en la escena final cuando regresa al hogar.

Flores de equinoccio tiene unos títulos de crédito absolutamente sinfónicos, que se unen al final con los planos iniciales de la casa, del tren, de los horarios y las vías de los trenes. Respecto al film anterior, Saito se muestra aquí mucho más extrovertido y exuberante, ya que junto a la música —como siempre delicada y hermosa, por ejemplo al verse los planos interiores de la casa, con un ramo de flores y una mujer preparando la cama— de los consabidos planos intersecuencias, la partitura musical se extiende a muchas escenas básicas dialogadas en toda su extensión. Curiosamente hay también una extraña presencia coral en los planos del hospital, ventanas, pasillos, salas y en la habitación de la madre de Yukiko, mientras habla con la enfermera, aunque esté en un volumen muy bajo. El tema de los créditos se repite en la escena del lago con los padres de Setsuko (como podemos apreciar los nombres de los protagonistas se repiten de un film a otro e incluso el de un punto de encuentro como el Bar Luna) y hay un bellísimo tema de amor cuando Setsuko va a la habitación de su novio que acompaña toda la conversación entre ambos. El *jazz* aparece cuando vemos un cartel del Bar Luna, la calle donde está, el padre que entra en él y sus intentos de averiguar detalles del novio, Taniguchi; después se oye como una *tarantella* italiana cuando el padre habla con la hija de su mejor amigo. El *jazz* se repetirá cuando divisamos una vista nocturna del edificio de la RCA Victor, la calle del Bar Luna y su interior. Una música muy poética y de breves segundos aparece cuando la madre le dice a su marido que ella sí irá a la boda y la hija le pide perdón por las molestias causadas. Los últimos

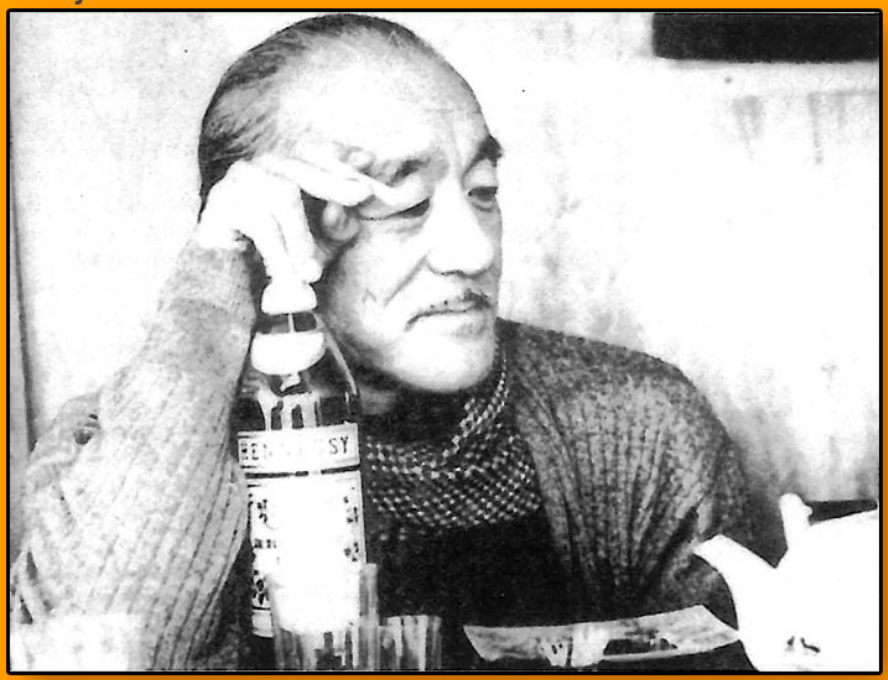
fragmentos musicales ocurren cuando divisamos el puente sobre el mar mientras los dos padres miran y reflexionan, y sube el volumen cuando vemos la imagen de un templo, el monte y una calle. Posteriormente, con el plano de la madre feliz cuando el padre telefonea a su hija recién casada para decirle que irá a visitarles, que enlaza con un plano de la ropa tendida, un tren y una música final cuando el tren que ha tomado el padre llega a la estación.

La paz de un día de otoño

Con La paz de un día de otoño volvemos a los esquemas de **El comienzo de la primavera**: música menos exhaustiva que sigue los esquemas habituales, sin predilección por extenderse a toda una secuencia dialogada. Créditos como siempre sinfónicos, de amplia y característica melodía e intervenciones musicales de breves segundos extraordinariamente compenetradas con la cadena de planos intersecuencias, ya que el músico trabaja con las imágenes delante. Como particularidades destaquemos que el tema principal se repite cuando la hija, Ayako, le dice a su madre, Akiko, que aún no quiere casarse y que ambas seguirán juntas: la música se inicia con el plano de la alegría de la madre y sigue con los sucesivos planos de la calle, las ventanas del edificio y el interior de la academia de costura donde Akiko imparte clases. Ese mismo tema

de los créditos vuelve a oírse cuando Ayako llega a casa y medita, y su madre le dice que ella si volverá a casarse. También aparece un fragmento coral cuando vemos las imágenes de varias montañas con imágenes sucesivas de los chicos de excursión y dentro del refugio. Un tema curioso, ágil, casi bailable, aparece cuando un hijo autoriza a su padre viudo a que vuelva a casarse, como medio de expresar su alegría. Otro fragmento interesante es el de Ayako pensando en todos esos acontecimientos en la terraza de la oficina, que empieza con música muy lenta mientras mira la calle y termina con un tema italiano muy rítmico. Después de la música en los planos de la boda, con la mesa vacía, la foto de boda, etc., la última secuencia nos presenta a Akiko sola, ya que al fin no ha decidido casarse igual que el padre de **El fin de la primavera** —aunque éste lo hace para quedarse al fin solo y libre de su hija—; apaga la luz, se va a su habitación y piensa en su marido muerto, con la imagen de la casa vacía mientras oímos *in crescendo* la misma música de los créditos iniciales.

Yasujiro Ozu



Películas Seleccionadas

Caminad con optimismo

(*Hoaraka ni ayune*, 1930)

Antonio Santamarina

Un año antes de que Mervin LeRoy firmase **Hampa dorada** (*Little Caesar*, 1931) dando origen —según se viene aceptando habitualmente— al período clásico del cine de *gangsters* en Estados Unidos, Yasujiro Ozu rueda **Caminad con optimismo**, una película que —conforme ponen de relieve sus componentes melodramáticos y argumentales y la construcción de alguna secuencia, como la del salón de billar— bebe sus fuentes en algunos títulos precursores de aquel género —singularmente **La ley del hampa** (*Underworld*, 1927), de Josef von Sternberg— y en la propia cultura popular japonesa.

Ésta había dado lugar en los años veinte, bajo el influjo de la modernización y de la occidentalización del país, a una serie de relatos —de los cuales el más conocido sería *Asakusa kurenaidan* (1929-1930),
de Yasunari Kawabata— que tenían a personajes de los bajos fondos

como protagonistas de sus historias. En realidad no se trataba de *gangsters* en sentido estricto, ni siquiera de *yakuzas*, sino más bien de simples gamberros callejeros que, siguiendo modas y costumbres importadas de Norteamérica, realizaban algunos pequeños golpes ocasionales con los que iban sobreviviendo a duras penas. La productora Shochiku —a la cual el director de **Cuento de Tokio** (1953) permaneció ligado durante toda su vida— vio el filón que estos relatos representaban y, como apunta David Bordwell, comenzó a rodar "*series de romances entre gamberros, a los cuales Ozu contribuyó con* ***Caminad con optimismo***"[1].

La película narra las andanzas de uno de estos personajes (Kenji Koyama) que, enamorado de una joven (Yasue Sugimoto) apegada a las costumbres tradicionales japonesas, decide abandonar —junto con su hermano (Senko)— su antigua vida y romper con su novia (Chieko) para buscar un trabajo que lo rehabilite socialmente y poder casarse de este modo con aquélla. Una historia de corte melodramático que Ozu sazona de un cierto tono de parodia —patente sobre todo en aquellos planos donde varios personajes entran en escena ejecutando coralmente una especie de pasos de baile— aderezado con evidentes dosis de humor.

El desarrollo narrativo se focaliza —siguiendo un punto de vista múltiple, característico del quehacer del cineasta— sobre los personajes de Kenji, Yasue y Cheiko (con una atención preferente a las evoluciones del primero) y sigue una línea de evolución no exenta de ciertas digresiones y meandros que, en palabras de Dario Tomasi, "*revela una abierta contradicción con el principio de economía y funcionalidad narrativa hacia el cual tendía el cine clásico*"[2]. Una circunstancia que, unida a la voluntad experimental que —conforme se verá más adelante— desvela el cineasta en este trabajo y a la carencia todavía de un estilo depurado, provoca, en el conjunto, una cierta sensación de heterogeneidad, nacida de una a veces débil cohesión interna entre las piezas narrativas y formales del film.

Aunque el núcleo argumental de la película gira en torno a un tema característico tanto del melodrama social como de las películas americanas de los años veinte (el delincuente redimido por amor). Ozu anticipa en **Caminad con optimismo** algunos otros motivos temáticos que reiterará, con mayor o menor calado, en sus

obras posteriores.

De este modo, el encarcelamiento que sufren Kenji y Senko, como resultado de su vida delictiva anterior, será tratado de nuevo —con un sentido parecido— en **Una mujer fuera de la ley** (1933) y **Un albergue de Tokio** (1935), y la separación, algo maniquea, que las imágenes y la narración establecen entre el Japón secular y el moderno, constituirá —conforme se analiza en otro artículo de este número de la revista— un tema recurrente de la obra de Ozu, si bien con una gama de matices mucho más amplia que la mostrada en este trabajo.

En realidad, el cineasta utiliza primordialmente esa distinción en la película para contraponer los valores positivos que encarna Yasue (una especie de arquetipo de la mujer japonesa, que viste quimono clásico y vive en una casa decorada al modo tradicional nipón) con los valores negativos que arrostra el personaje de Chieko (un anticipo primitivo de la mujer fatal, que sigue la moda llegada de Norteamérica y luce un peinado a lo Louise Brooks), mostrando así los mundos contrapuestos entre los que se debate Kenji. Una diferencia de vestuario que Ozu utilizará con profusión a lo largo de toda su obra para mostrar la mayor o menor vinculación de sus personajes femeninos con los valores que encarna el Japón tradicional, aun cuando esa separación no sea, en esos títulos posteriores, tan nítida como la que revelan las imágenes de **Caminad con optimismo**.

La película —rodada con variados movimientos de cámara, como es todavía habitual en la obra muda del cineasta— incorpora también algunos recursos característicos del estilo de éste. Entre ellos, las tomas en 180 grados, la filmación de las conversaciones entre los personajes eliminando los *raccords* de mirada (aunque la introducción de un plano subjetivo en el primer diálogo entre Chieko y su madre destruya la manera habitual de planificar de Ozu), el montaje en corte, la incipiente tendencia a filmar las tomas desde ángulos bajos frontales o la utilización tímida de esos encuadres "vacíos" conocidos como "*pillow-shots*".

La forma en la que Ozu dispone ese tipo de planos dentro de la estructura del film revela que éste no ha llegado todavía a sistematizar su uso dentro del relato —los dos planos de la tetera en casa de Yasue no alcanzan aún (como será habitual en el periodo de

posguerra) la categoría de insertos, pues ambos forman parte del desarrollo narrativo de cada una de las escenas—, lo que no impide que los utilice ya como tales en el epílogo de la narración, mostrando sucesivamente una jaula de pájaros, varias pinzas de tender balanceándose en una cuerda y ropa colgada secándose al sol.

David Borwell ha analizado la apertura de la película[3], construida sobre un sorprendente movimiento de cámara, para demostrar la voluntad experimental que desvelan sus imágenes y para señalar, al mismo tiempo, las conexiones de varios motivos que aparecen en ella con el desarrollo argumental de la narración. En realidad, podría argüirse también que no se trata sólo de que la escena inicial anticipe algunos elementos temáticos y estilísticos de la película (como la importancia que los automóviles adquirirán en el transcurso de la narración y en el futuro laboral de Senko, o la sorpresa que suscita en el espectador la planificación inusual de la secuencia), sino que prácticamente el primer cuarto de hora de la película —que se corresponde, dentro del desarrollo temporal de la acción, con el primer día de ésta— contiene ya los principales motivos formales y argumentales del texto fílmico.

De este modo, cuando, tras la larga persecución que se inicia en el plano de apertura, Senko es alcanzado por el grupo de hombres que corren detrás de él, Ozu introduce —en mitad de la discusión donde se intenta dilucidar si aquél es el autor del robo de una cartera— dos planos que se repetirán más tarde, con diversas variantes, a lo largo de toda la película y cuyo significado trasciende lo meramente formal.

En el primero de ellos, la cámara encuadra los pies de Senko mientras se ve cómo uno de ellos golpea, en un gesto que parece más displicente que de impaciencia, el asfalto de manera intermitente. Este mismo encuadre, mostrando los pies de diversos personajes, se repetirá después, con diversas funciones, en el transcurso del relato. En unos casos, con un claro sentido humorístico; en otros, para caracterizar a un personaje (el calzado de Yasue y su forma de andar, constreñida por el quimono, revelan su apego a la tradición) o para describir la situación que atraviesa cualquiera de ellos (Kenji da patadas a una piedra mientras busca infructuosamente trabajo); en algunos, para mostrar en imágenes lo

que se ha dicho antes con palabras (Chieko y el jefe de Yasue se confabulan para tender una trampa a ésta y el acuerdo se plasma en el movimiento acompasado de los pies de ambos en el ascensor); en otros, por último, como aparentes —sólo aparentes, como se verá más adelante— planos descriptivos (los oficinistas acudiendo presurosos al trabajo).

Toda esta serie de encuadres guarda asimismo una relación más o menos cercana con el tema de la película que da título al film y que encuentra su expresión paradigmática en la frase que, tras la detención de Kenji y Senko, Yasue dirige al primero y, después, a ambos: "*Siempre estaré esperándote. Marchad alegremente*". Una forma de ir por la vida que Ozu ha mostrado previamente, en una de las escenas correspondientes también al primer día de la acción, por medio del largo *travelling* donde Kenji y su hermano (que se ha unido a éste en mitad del movimiento de cámara) caminan juntos, al lado de los vagones del tren y mirando de frente hacia la cámara, como símbolo, acaso, de la comunión que existirá siempre entre ellos.

En el segundo de los planos citados, Senko dirige —en una toma subjetiva— la mirada hacia la bandera de un buque que flamea en el aire. Ese plano rima, primero, con otro muy posterior, donde aquél y Kenji contemplan unas banderolas que ondean al viento mientras una avioneta surca el cielo, y, sobre todo —y desde un punto de vista más metafórico—, con el plano final de la película, donde la ropa colgada que se balancea en los tendederos —y cuyo movimiento recuerda al de los dos planos susodichos— parece prometer aires de felicidad hogareña a Kenji y Yasue.

En esa primera parte de la historia Ozu introduce también una toma que no tiene, aparentemente, ninguna significación dentro del relato, ya que, en un momento dado del desarrollo de éste y sin justificación argumental alguna, Chieko se levanta de su sitio en la oficina y deja una polvera con un espejito en la mesa que —de forma algo insólita— la cámara se detiene durante un momento en mostrar al espectador. Más adelante, sin embargo, se revelará la importancia de este detalle, puesto que los pies de Yasue se tropezarán en la acera con el brillo de un espejito parecido cuando se encamine a su nuevo empleo en el tramo final de la película.

Por encima de la conexión de dicho plano con las otras tomas

paralelas de extremidades inferiores y por encima del sentido funcional —como elemento de suspensión y de sorpresa y no meramente descriptivo— que, en el relato, tienen los planos anteriores a ése de decenas de pies de oficinistas dirigiéndose al trabajo, el brillo de ese espejo permite que Yasue entrevea a Kenji en lo alto de un edificio trabajando en su nuevo oficio, que, por paradójico que resulte, es el de limpiacristales. Un empleo que, en una transición anterior, Ozu ha ligado también con la madre de aquélla (que quita el polvo a los diminutos cristales de una puerta a continuación de haberse visto practicar idéntica operación, en una ventana, a Kenji) y, por lo tanto, con la posible futura vida hogareña de éste. Pies, *travelling*, banderas que ondean al viento, ropa que se airea, espejos y reflejos, cristales… Una deliberada voluntad formal preside el engarce de estos elementos con los motivos temáticos fundamentales de la película y va impregnando de sentido el discurrir de las imágenes hacia su conclusión.

Éstos y otros ejemplos que podrían traerse también a colación revelan que, aunque no se trate de una obra totalmente conseguida, **Caminad con optimismo** es una etapa importante en la progresiva maduración del estilo del cineasta que, para esta fecha temprana, ha comenzado a encontrar ya algunas de sus claves expresivas y que, aun con sus impurezas, deja entrever detrás de sí el grado de perfección que conseguirá alcanzar durante su obra de posguerra.

He nacido pero…

(*Umarete wa mita keredo*, 1932)

Pere Alberó

Cuando los niños empezaron a vivir en el cine

He nacido pero… (1932) es la vigesimocuarta película en la filmografía de Yasujiro Ozu; a pesar de ello, debe encuadrarse plenamente en una etapa de juventud y formación de la personalidad cinematográfica de su autor, que contaba por aquel entonces con 29 años.

En el contexto de sus películas de aquellos años —destinadas por el estudio Shochiku al consumo popular más inmediato y que en la actualidad, salvo algún título o alguna escena puntual, es difícil ver con un interés más allá del puramente hermenéutico—. **He nacido pero…** es ya una obra fundamental en la filmografía de Ozu, y no tanto por lo que pueda anticipar de sus grandes obras de madurez, sino por su propio valor intrínseco que, no por casualidad, coincide

—al igual que lo hace el mejor cine de este período, como por ejemplo la excelente **Un albergue de Tokio** (1935)— en su temática y en su tratamiento con el cine de Ozu posterior a la guerra.

Esencialmente, **He nacido pero…** es una película sobre el aprendizaje, por parte de unos niños, de las relaciones de poder y dependencia que operan en el ámbito social.

Dos hermanos de 8 y 10 años deben enfrentarse en su nuevo colegio con un grupo de compañeros que les son hostiles. Gracias a la ayuda de un muchacho algo mayor, conseguirán que aquellos que les amenazaban se sometan ahora a su voluntad, pero esta posición triunfal entrará en contradicción cuando vean a su padre humillarse, hasta actuar como un payaso, ante su jefe, que es a su vez padre de uno de los niños sobre los que ellos ejercen su poder. Esta actitud paterna les llevará hasta una huelga de hambre que finalmente concluirá con una reconciliación y una aceptación de los sistemas de poder que imperan en la sociedad.

He nacido pero… tiene, en cuanto a sus elementos temáticos, la mayor parte de los que posteriormente definirán el cine de Ozu. El ámbito donde se desarrolla la historia es el familiar y el centro sobre el que gira la construcción de sus personajes: el conflicto generacional entre padres e hijos. Existe también un tercer elemento que llama poderosamente la atención, pues es prácticamente inexistente en el cine de Ozu: la repercusión de las estructuras sociales sobre el ámbito familiar o individual de los personajes. Cierto que todos los cambios y mutaciones que sufrirán las familias en sus últimas películas tienen su origen en los cambios que se han ido produciendo en la sociedad japonesa, pero esto apenas es posible intuirlo, ya que la familia es mostrada siempre como una entidad compleja pero aparentemente autónoma. En **He nacido pero…** lo social marca y modela en un primer plano el comportamiento de los personajes.

También la acción de **He nacido pero…** se desarrolla entre los tres espacios principales que dominan el cine de Ozu (si exceptuamos el bar que aquí no aparece). El espacio central es, obviamente, la casa familiar, con dos de sus prolongaciones básicas: una propia del Padre que es el ámbito del trabajo, ejemplificado en la Oficina. Y otra propia de los hijos como es el colegio y, en este

caso, particularmente, el espacio intermedio de “las afueras”, donde se desarrollan los juegos infantiles, espacio que contribuye —como sucede también con **Un albergue de Tokio**— a proyectar una atmósfera muy cercana a la del Neorrealismo italiano.

Sobre estas coordenadas, que en su esencia son las mismas de sus películas de madurez, Ozu pone en marcha —más que una trama argumental— una serie de personajes que en su observar y en su actuar sostienen la continuidad de la película.

La cámara, prácticamente siempre al servicio de las aventuras de los dos hermanos, parece guardar un discreto segundo plano, dando la sensación de operar de una manera espontánea e intuitiva y desprendiéndose al máximo de cualquier traza de artificio para conseguir un efecto de una gran fisicidad y verosimilitud, todo ello conducido por una notable simplicidad en la construcción del discurso fílmico que contrasta con la minuciosa precisión con que operará la cámara y el montaje en sus películas posteriores. Pero Ozu no deja en ningún momento que la cámara acabe alienándose en el fluir de las acciones, y mantiene en todo momento una mínima distanciación, que por momentos le lleva a subrayar o destacar ciertos elementos, en los que impera siempre un agudo sentido irónico: como ese *travelling* que enlaza sin solución de continuidad los pupitres de los colegiales adormecidos con las mesas del despacho de sus padres con idéntica expresión de aburrimiento.

Es ese mismo distanciamiento en la mirada del director el que permite guardar ciertas formas o cierto pudor, de manera que incluso en las situaciones más emotivas o dramáticas, como aquí es la aparición humillante del padre, éste no llegue en ningún momento a perder por completo su dignidad, ni a caer en el patetismo. La gran habilidad de Ozu para modelar la humanidad en todos sus personajes dota de razones a la actitud del padre y le redime ante sus hijos y ante el espectador.

Otro asunto es cómo a partir de la comprensión y la rehabilitación de la figura del padre por parte de los niños, se desprende la aceptación de las estructuras sociales como algo dado e imposible de ser modificado, como una situación que debe ser asumida y con la que se debe aprender a convivir. Algo que sin lugar a dudas se contrapone con la visión más prometèica que ha

generado una parte fundamental de la cultura occidental.

Otra muestra de esa delicada mediación y del empleo de un tono justo, tan característico en el cine de Ozu, lo tenemos en la excelente escena de la proyección de las películas caseras, donde muestra ante los ojos de los niños —con la aparición de su padre en la pantalla— el lugar preciso que ocupa éste en el escalafón social y al que según el final de la película, están también los niños abocados, aunque en su provisional mundo infantil sean ellos los que impongan el orden. Ozu se sirve magistralmente del cine dentro del cine para objetivizar y fijar de manera contundente aquello que en el devenir de lo cotidiano, tal vez por costumbre, tal vez por falta de atención, pudiera pasar desapercibido. Pero al mismo tiempo que objetiviza, establece una cierta distancia que impide al padre caer en la vergüenza o en el ultraje, al convertirlo propiamente en un actor. Una escena muy similar a la que encontramos años después, aunque invirtiendo la situación paterno-filial, en la escena de la proyección del *casting* de la niña en el final de la película de Visconti **Bellísima** (*Bellissima*, 1951).

Concluyendo, **He nacido pero…** es una película que sorprende fundamentalmente por la sensación de verosimilitud que desprende. Pocas veces el mundo de la infancia ha resultado tan creíble y la anatomía de sus emociones tan precisamente matizada y viva como en esta película, y sorprende doblemente al pensar que en el cine occidental no reconoceremos algo similar hasta los inicios del Neorrealismo italiano, con aquel grupo de niños del final de **Roma, ciudad abierta** (*Roma città aperta*, 1945) o con la galería de niños que pueblan el mejor cine de De Sica, a pesar de su gusto por los registros más sentimentales.

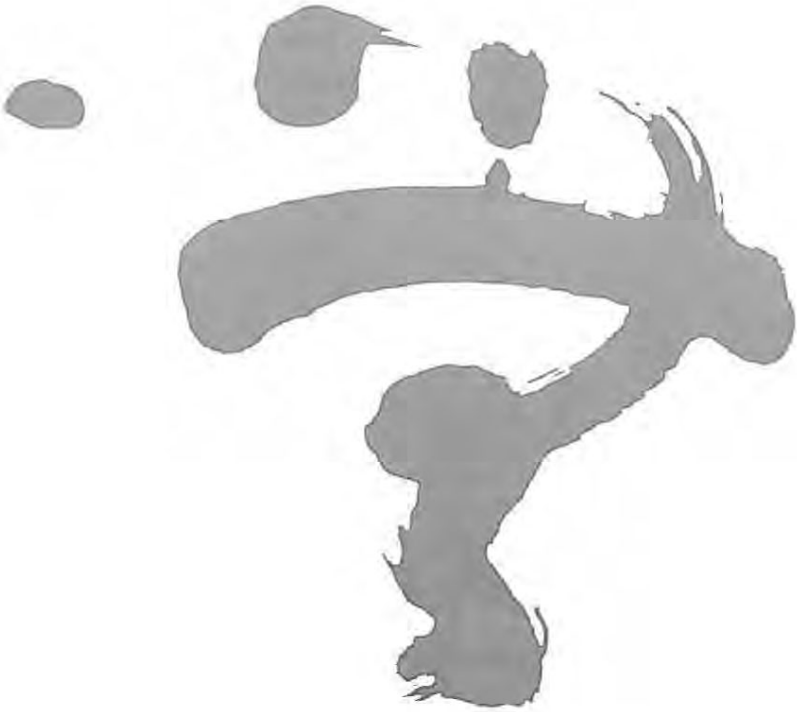
Años después, el propio Ozu realizaría un *remake*, sumamente libre, de esta película, con el título de **Buenos días** (1959), pero ésta ya no gira en torno al proceso de aprendizaje infantil, con la trascendencia social y moral que esto tenía en **He nacido pero…** Los tiempos han cambiado y ahora los dos hermanos no se rebelan en nombre del orgullo y la dignidad, sino para obtener de su padre una televisión. Es sumamente ilustrativo —poniendo una película junto a la otra— analizar cómo en su oficio de observador, Ozu ha construido sobre un tema, más o menos similar, dos películas tan diversas. Y en esa diferenciación se deja intuir el cambio diametral

que ha sufrido la sociedad japonesa y también su estética cinematográfica, ahora mucho más depurada y planificada, convirtiéndose en un ejercicio de precisión constructiva que, sin perder la verosimilitud, sí ha perdido parte de la frescura y el carácter ingenuamente infantil que tenía la primera versión.

Pero donde más se notan los cambios es en la fotografía familiar que revelan las dos películas. La geografía de la primera es la de una sociedad todavía tradicional, pero ya en proceso de cambio, de ahí la presencia insistente de los descampados y los suburbios con esos fantasmagóricos tranvías que los atraviesan constantemente. En **Buenos días**, contrariamente, la ciudad está absolutamente construida y ordenada y todo aparece definitivamente en su sitio.

El conflicto en **He nacido pero…** surge de sentimientos básicos y tradicionales: orgullo, dignidad, poder, sumisión. En la segunda, la implantación de la sociedad burguesa ha dirigido el conflicto hacia su propio núcleo: la dependencia de los bienes de consumo, que derivará en una huelga de silencio, por parte de los niños, como protesta por el convencionalismo y el formalismo de las conversaciones de los adultos.

La defensa de los valores ha dejado paso a un problema tan contemporáneo como el del lenguaje.



¿Dónde están los sueños de juventud?

(*Seshun no yume wa ima izuko e*, 1932)

Imma Merino

Aparte de permitir observar cómo se configura el estilo de Yasujiro Ozu, algunas películas de su etapa muda muestran la preocupación del cineasta por las desigualdades —y miserias— sociales y ante el hecho de que la jerarquización laboral y económica —con las actitudes de sumisión implícitas— condiciona las relaciones humanas. Una de ellas es **¿Dónde están los sueños de juventud?** (1932).

El príncipe de opereta de *Old Heideberg*, transfigurado el personaje de Wilhem Meyer-Foerster unos años antes por Ernst Lubitsch en el marco de una comedia romántica que, con el título de **El príncipe estudiante** (*The Student Prince*, 1927), que apunta finalmente a un tema tan próximo a Ozu como es la brevedad de la

felicidad, se convierte en **¿Dónde están los sueños de juventud?**, película poco reconocida del cineasta japonés —entre las obras de su etapa silente, paralela a la configuración de su estilo, se acostumbra a destacar, entre otras, **La esposa de esa noche** (1930), **He nacido pero…** (1932), **La mujer de Tokio** (1933), **Un albergue de Tokio** (1935)—, en Tetsuo, el hijo despreocupado de un empresario que, durante un examen de economía en la universidad sobre las teorías de Adam Smith, busca la forma de copiar como una extensión del juego permanente que constituye su vida. Aparquemos de momento esta condición de joven lúdico y despreocupado, aunque esté relacionada con su estatus social privilegiado, para retener el hecho de que la pregunta del examen remita al teórico clásico del liberalismo económico, a un avalador de las formas capitalistas que pregona que, sin ninguna mediación social, la riqueza se reparte de una manera plausible. Retengámoslo porque lo que está mostrando Yasujiro Ozu en parte de sus películas de los años treinta —mientras Japón también está sumido en un tipo de crisis que en los países occidentales comporta un replanteamiento del modelo capitalista, pero también el fascismo, entonces ya en alza—, son las consecuencias de unas relaciones económico-sociales que, más que el reparto —aunque sea desigual — de la riqueza, genera una pobreza que, en el límite de la desesperación, puede llevar a la prostitución y el robo —**Un albergue de Tokio**— y, en el límite de la resignación, a unas actitudes de sumisión —las cuales, en este caso, no tenemos por qué remitir exclusivamente a formas de vida orientales— traducidas, con la finalidad de complacer al patrón, en el comportamiento bufonesco del padre de **He nacido pero…**, que tanto indigna a sus hijos al verlo reflejado en una pantalla cinematográfica. También es en esta última película citada —rodada unos meses antes que la que nos ocupa— donde Yasujiro Ozu apunta a su vez que los gestos de rebeldía —como el de los hijos que se declaran en huelga de hambre a raíz de las payasadas complacientes del padre y porque no soportan que tengan que convertirse en alguien como él para sobrevivir— están condenados a disolverse en una resignación doliente respecto al lugar que se ocupa —y se ocupará— en la escala social, pero aún más ante las renuncias y frustraciones implícitas al hecho de crecer, de vivir. Así, puede que estos niños de

Tokio pidan trabajo en el futuro a Taro —el hijo del patrón en **He nacido pero…**, uno de sus compañeros de colegio y de juegos—, de la misma manera que los amigos de Tetsuo en la universidad le solicitan un puesto en su empresa que obtendrán, en una pretendida prolongación de sus antiguos juegos de malos estudiantes, cuando su futuro patrón les sople las preguntas del examen de admisión. Pero el juego es un espejismo: a partir de ese momento, los encuentros entre los antiguos amigos —desplazados del territorio universitario en que se establecía una relación a un nivel de aparente igualdad, planteadas unas responsabilidades, aunque Tetsuo no quiera asumirlas para así prolongar su juventud— quedarán mediatizados por el hecho de que uno es el patrón y los otros sus empleados.

Apuntado este hecho, volvamos a aquel examen sobre Adam Smith para observar que, mientras tiene lugar, Tetsuo es informado de que su padre ha sufrido un ataque al corazón y está a punto de morirse. El padre muere y esta circunstancia dramática tiene, evidentemente, una influencia decisiva en la vida de Tetsuo, comporta un cambio desde el momento en que se convierte en patrón, aunque él quiera ignorar este hecho —se ríe divertido de las reverencias, bosteza ante los discursos empresariales, pero, tal como sugiere Ozu en un *travelling* lateral que muestra a sus empleados en fila, sus bromas se producen en una situación de privilegio asentada en un orden jerarquizado— y continúe manteniendo una actitud inconsciente y despreocupada. De manera significativa, la muerte del padre no representa un desplazamiento de la comedia —registro en el que se mueve la película prácticamente hasta su giro final— al drama. Éste, como revelación de un conflicto con la alteridad que se resuelve en un aprendizaje moral, aparecerá más tarde. De momento, uno de los juegos de Tetsuo consiste en ahuyentar a las mujeres que le son propuestas cara al matrimonio —para cumplir, pues, con un compromiso social—. También de manera significativa, en la única escena que muestra la relación de Tetsuo con su padre, antes de la muerte de éste, existe una complicidad entre los dos hombres en una representación —por la que el hijo es presentado y actúa como un borracho violento y cleptómano— concebida con la finalidad de ahuyentar a dos mujeres: una madre de la que pueden intuirse sus ambiciones respecto al destino de una

hija que aparenta una “modernidad” occidental en su manera de vestir, en el acto de fumar, en la atracción que manifiesta ante la supuesta violencia de Tetsuo cuando está embriagado —en la exaltación de la embriaguez se cita a Baudelaire, aunque la referencia sea a un poeta francés—. La secuencia —precedida por una vista desde el tatami, prácticamente la única de la película filmada desde su después característico ángulo bajo frontal— tiene una puesta en escena y un desarrollo que pueden recordar a la comedia norteamericana alocada en ambiente sofisticado que, en sus primeras manifestaciones, había podido ser admirada por Ozu. La cuestión es que, muerto el padre, el hijo sigue comportándose como un niño, resistiéndose a la madurez que parece implícita a la orfandad, llegue ésta más temprano o más tarde. Eso hasta que, precisamente cuando se aburre con una de las pretendientes propuestas, reencuentra a Oshige, la empleada de una taberna frecuentada en la época estudiantil y a la que habíamos visto coser un roto de la camiseta de Tetsuo con gesto amoroso. Este encuentro es el que propiciará la madurez de Tetsuo y a su vez la toma de conciencia de cómo las jerarquías sociales y la desigual distribución de la riqueza condicionan las relaciones, definen distanciamientos, comportan una actitud de dominio —aunque no se quiera reconocer — y sumisiones. No solamente porque está en juego el posible problema implícito al hecho de que él es un joven rico y ella una chica humilde —aunque Oshige probablemente haya renunciado previamente a él por esta circunstancia—, sino porque se preocupará verdaderamente por lo que les sucede a los otros. Aunque en principio —a diferencia de las otras películas citadas del período con inquietudes sociales en que la atención se fija en empleados, o sus hijos, parados o mujeres sin recursos económicos, la narración está focalizada en un patrón—, estando con Oshige, sólo se queja de su soledad al observar como Saiki le trata como a un patrón. Oshige le apunta que difícilmente podía esperar otra cosa, aunque él aún sea incapaz de ver —sí el espectador, porque Ozu, sin haberlo hecho explícito, hace notar una tensión, un silencio frustrado en el encuentro entre los amigos— la disposición de Saiki a renunciar a Oshige cuando Tetsuo les anuncia que tiene la intención de casarse con ella. En una secuencia de gran riqueza significativa a través de la relación con los objetos —esa cucharilla

que se mueve nerviosamente en una taza cuando se descubre el compromiso entre Oshige y Saiki— mostrados de manera recurrente durante el film en planos de detalle, el encuentro con otra mujer —la madre de Saiki, también agradecida y sumisa— le revelará unos hechos —no solamente una relación que no ha sido advertida por su miopía ante los otros, sino la actitud de radical sumisión de sus antiguos amigos respecto a él— que le precipitan a la vertiente dramática de la existencia humana. Por primera vez.

Tetsuo sabe del conflicto entre el deseo y la realidad en el que participan los deseos, las frustraciones y las

renuncias de los otros —es memorable, y más en la delicadeza con la que se sugiere su renuncia, el momento en que Oshige gira su cuerpo hacia la pared para proteger púdicamente, a la vez que la protege la penumbra, sus sentimientos de la mirada de Tetsuo—. Esa decantación hacia el drama podía intuirse en el comportamiento retraído y el gesto triste de Saiki, pero se concreta en la intervención de su madre. A partir de aquí, el encuentro con Oshige —la aceptación de su relación con Saiki, aunque en principio lo menosprecie— y la búsqueda de los antiguos amigos para recordarles su amistad y revelarles su renuncia a la mujer comprometida con Saiki como muestra de su lealtad y de un trato de igualdad. Y —aunque pegue a Saiki como amigo, pero no quede claro si éste recibe los golpes como empleado suyo— el film de Ozu apunta finalmente a la reconciliación al margen de las diferencias sociales que continuarán existiendo. Como también se produce la reconciliación final en el seno de la familia de **He nacido pero…**, pero sin que se vislumbre el cambio de la situación que ha provocado el conflicto. En la secuencia final parece como recuperarse ese instante de felicidad —inevitablemente breve en el cine de Ozu, tal como recuerda Youssef Ishaghpour en *Formes de le style de Yasujiro Ozu*
l'impermanence:
— ligado a una reunión familiar o, en este caso, amistosa. Pero hay una fractura —la misma fractura social, el dolor de la pérdida amorosa, la distancia entre un grupo que no se mueve y una pareja que viaja en tren— y un movimiento que remite a la fugacidad de una felicidad que, de hecho, se manifiesta como un deseo de ella. Así, ese saludo de los amigos —y el de la pareja en el interior del tren hacia ellos— cuando el plano que correspondería a su mirada revela que difícilmente habrán podido ver a Saiki y Oshige. Pero los han deseado ver, como desean la felicidad.

La mujer de Tokio

(*Tokyo no onna*, 1933)

Luis Alonso

Los comentarios sobre la obra de Ozu suelen centrarse en su período de "madurez y plenitud" —a partir de mediados de los cuarenta—. Se habla así sobre aquellos filmes —de **Historia del caballero de la pensión** (1947) a su última obra, **El sabor del pescado de otoño** (1962)— donde resultan evidentes todas las marcas propias de eso que se ha dado en llamar el inconfundible estilo de "el más japonés de los cineastas japoneses" frente a los más occidentalizados —al menos en el aspecto formal— Kurosawa y Mizoguchi.

Aunque dicha selección encuentre excusas en razones biográficas (la evidente cesura que supone la reincorporación de Ozu al cine en 1947 tras su participación en la guerra y su paso por el presidio británico, doble experiencia de la que volvió agotado y hastiado) y en condicionamientos historiográficos (gran parte del cine anterior se ha perdido —el propio autor quemó en 1946 todos los negativos de las películas que guardaba— o ha sido parcial y escasamente conocido en Europa), no podemos obviar los problemas que dicha selección suponen. Pues aunque cronológicamente dicho período corresponde a algo menos de la mitad de su carrera en el cine, sólo cubre algo más de una cuarta parte de las películas realizadas a lo largo de su vida (15 películas de un total de 56, repartidas tal como sigue: 35 mudas, hasta 1936; 13 sonoras en blanco y negro, hasta 1957; 6 sonoras en color, hasta 1962).

Además, es evidente que durante largo tiempo el criterio esencial en dicha selección ha obedecido sobre todo a cuestiones estilísticas y valorativas. Así, cuando determinados autores se han "remontado" en la filmografía de Ozu ha sido para detenerse en **Ante todo un padre** (1942) —"*fin de la fase de experimentación y primera obra donde aparece la totalidad de elementos que conforman el estilo Ozu*" (Marvin Zeman) —o como mucho en **Hijo único** (1936) —su "*primera obra maestra*" (Noël Burch)—, dejando todo el período

mudo en el simple campo de las menciones esporádicas, sobre todo, para aludir a los temas, escenarios, personajes y motivos que se reiteran en sus obras posteriores.

Más que intentar corregir la bibliografía sobre Ozu poniendo "excelencia" y "personalidad" en la obra anterior a esos años —cuestión que sólo las películas en sí pueden resolver—, se trata de señalar la caducidad —o al menos, la necesaria caída bajo sospecha — del "principio valorativo" que guía en su trabajo diario a gran parte de la historia, crítica y teoría cinematográfica a través de un vocabulario que a todos nos es bien conocido (obra maestra, juvenil, alimenticia, clave, fallida, experimental, formativa…). No se trataría por tanto de "descubrir" una nueva obra maestra, sino de posibilitar una nueva visión y atención a unas obras que aunque no formen parte del núcleo duro del "estilo Ozu" nos pueden decir mucho tanto de la conformación de ese estilo tan específico como de la propia definición genérica del hecho cinematográfico en sí.

En realidad, nos conformaríamos en estos breves apuntes con derribar un cierto tópico: el de que la primera fase del cine de Ozu (entre 1927 y 1936) corresponde a una etapa de formación, aprendizaje o experimentación, y por tanto, desestimable frente al período de "las primaveras y los otoños" (entre
1947-1962).

Las razones para esta negación del discurso tutor sobre el cine de Ozu —o lo que es lo mismo, un intento de recuperación del gozo de ver y hablar sobre su "primer cine"— son de todo tipo. Desde la constatación de que Ozu gozó en los años treinta de un gran prestigio de crítica y público en su propio país —aunque en Occidente fuera descubierto, salvo puntuales excepciones (Giuglaris, Richie, Steinberg), con motivo de la retrospectiva de la Berlinale en 1963, año de su muerte—, hasta la paradoja de ver cómo la señalada como su primera "obra maestra" es al mismo tiempo su "primera película sonora" —la ya mencionada **Hijo único**, por desgracia no presente en el ciclo—, lo que debería implicar un cuestionamiento radical sobre dicha curiosa coincidencia.

Una doble cuestión de partida. Por un lado, estamos ante un film que se basa enteramente en los diálogos que los diversos personajes

establecen entre sí, siempre por parejas. La acción no avanza al ser mostrada sino al ser contada por los unos a los otros. Por otro, estamos ante un film mudo, lo que quiere decir que los "supuestamente" prolijos diálogos son mostrados a través de rótulos insertos. La conclusión parece a todas luces evidente: debería haber más cantidad de rótulos que de imágenes de los actores. Pero en realidad no es así: una vez pasados los primeros minutos, cuando toda la información netamente verbal ha sido transmitida, el diálogo se desarrolla más gracias a la imagen y el encuadre que a la estricta aparición de rótulos. (Hay que añadir además una anotación marginal: el film en realidad no fue concebido mudo —aunque por desgracia se ha perdido la banda sonora—. Entre el primer film "sonoro" [1932] y el primer film "hablado" [1936], Ozu realizó ocho filmes, alternativamente cuatro mudos y cuatro sonoros pero sin diálogos, únicamente con pista de música y efectos).

Esta contradicción aparente entre una historia profundamente centrada en el juego de la palabra (todo se transmite en las conversaciones: desde la mala vida de Chikako a la muerte de Ryoichi) y un texto donde la palabra queda fuera del juego, constreñida a ser inserto siempre visto como interrupción de un texto visual (a pesar de la calidad icónica de la caligrafía japonesa), marca la altura y apuesta estética del film. A fin de cuentas, el argumento no es otro que el daño que puede causar un rumor transmitido de boca en boca, y aunque en un momento determinado veamos confirmado dicho rumor (Chikako en el *cabaret*), la imagen no añade nada ni al saber del espectador ni al dolor que provoca en los personajes. De la extrañeza y gratuidad de esta escena da fe la inconsecuencia de Ryoichi, que tras haberse enfadado con Harue por haberle contado el rumor, espera a su hermana para reprenderla sin dejarla hablar: ha decidido creer sin escuchar y actuar sin ver. La moraleja —por llamar de algún modo a la lógica de lo que va ocurriendo— no puede ser más evidente: el mal no está en los actos de un personaje, sino en la circulación de las palabras entre todos ellos.

Esta precisión y economía de los rótulos de diálogos —no hay uno sólo de comentarios o descripciones del narrador— es una herencia directa del cine clásico en su última época muda. Lo sorprendente es la posibilidad de montar una trama basada en el

diálogo en una película que no puede hacerlos oír y que tiene que hacerlos ver, en esa desincronización perpetua de una boca que habla (la del personaje) en una toma, y un ojo que lee (el del espectador) en un rótulo.

La apuesta estética es llevada a buen fin tanto por la "pobreza" narrativa como por la "riqueza" mostrativa del texto. Por un lado, la trama se reduce a las consecuencias de la circulación de una información que, irónicamente, se transmite en voz baja y mirando en derredor para que nadie escuche (el hermano a Harue, Harue a Ryoichi); una vez destapada la intriga, la inevitabilidad de los hechos hace absolutamente innecesaria cualquier palabra más. Por otro lado, el que la película gravite sobre conversaciones hace que por lógica se piense en una estructura reiterativa de campo/contracampo, reiteración de la que el director escapa haciendo hablar antes que a las bocas de los personajes a los rostros, los cuerpos, los escenarios y los objetos.

La operación estética de Ozu en este film no podría ser más premeditada si no fuera porque en realidad da lo mismo que haya sido fortuita. Cargar todo el peso del texto en la palabra para, una vez que partimos de un medio en el que la palabra no puede ser escuchada, hacer que todo su sentido se transmita a la imagen. De este modo, la mudez de la película es directamente proporcional a su densidad: todo habla en la imagen en cuanto que no escuchamos lo que dicen o en cuanto que tenemos que esperar unos segundos para ver su palabra en un rótulo.

Así puede entenderse la extrañeza e inverosimilitud que causa la escena de Chikako en el *cabaret*, situada en el centro cronológico y episódico del film. No es sólo una cuestión de composición (el decorado geométrico, casi modernista, que contrasta con los decorados orgánicos del resto de la película) sino sobre todo de estructura: es el único episodio mudo de toda la película: nadie dialoga en la escena, nada habla en la imagen. Su aplastante verdad resulta inútil y obscena (aunque no se vea nada "censurable"), pero no funciona como la prueba del delito de un personaje, sino como una prueba de la culpa del espectador. Así como los personajes son culpables por hablar (y hacer correr el rumor, sea cierto o no), el espectador es responsable por ver (y no correr un velo sobre la imagen). Ozu —alucinantemente aún instalado en el período mudo

—, es consciente de algo que al cine sonoro todavía le cuesta entender y elaborar: una diferencia esencial y estructural entre el sonido y la imagen fílmica.

Todo sonido escuchado en un film es siempre remitido a otro (un personaje o un narrador) —lo que siempre libera al espectador de sentirse comprometido con lo que los personajes dicen—; de ahí que la mayor implicación a la que puede llegar un espectador es la de ser interpelado por una voz, un sonido de la imagen: el sonido siempre nos trata como a un "tú" al que otros hablan, un verdadero receptor. Por el contrario, toda imagen vista es siempre en primer lugar remitida a uno mismo (y sólo secundariamente a un personaje o a un narrador); somos el "yo" que ve la imagen, desde una determinada posición; y sólo nuestro conocimiento de las estrategias textuales nos hace comprender —aunque continuamente se nos olvide— que la posición que ocupamos ha sido elegida mostrativamente (por el autor o el narrador) y puede ser ocupada narrativamente (por el personaje). Ver sin venir a cuento la imagen de Chikako en el *cabaret* hace que nosotros seamos tan responsables como los personajes que hablan sobre lo mismo: es nuestra participación en el corrillo del rumor. No es una cuestión de identificación (ilusoria) con los personajes del relato sino de implicación (real) con la trama del mundo. No podría ser de otro modo en un cine donde ética y estética aparecen siempre unidas de forma indisoluble.

Hay otros elementos en el film (la tensión entre profundidad de la escena y superficie de la pantalla, los planos vacíos, el carácter desmembrado y anecdótico de la historia) a partir de los cuales podríamos seguir analizando hasta qué punto ésta y otras películas del período mudo de Ozu vulneran el sistema clásico pareciendo respetarlo, o mejor dicho, lo violentan precisamente porque se insertan en él, en un juego de asunción y extrañamiento del que surge una determinada potencia ausente en su época posterior. Pero lo dicho hasta aquí debería servir para apuntar al menos cómo estas películas no tiene nada de aprendizaje y si mucho de experimentación con un modelo cuya estructura se utiliza precisamente para mejor mostrar sus huecos.

小津安二郎

Una mujer fuera de la ley

(*Hijosen no onna*, 1933)

Santos Zunzunegui

Una mujer fuera de la ley se presenta como un perfecto ejemplo del cine del Ozu de los años treinta. De un lado, expresa su confesada admiración por el cine americano, de cuyas fuentes iconográficas y temáticas bebe abundantemente. De otro, manifiesta la contaminación de esas claves con una serie de estrategias formales que amplifican el alcance de los materiales movilizados más allá de los límites prefijados por el punto de partida.

Atendiendo al primer aspecto, valdrían para **Una mujer fuera de la ley** las palabras dedicadas por un crítico contemporáneo a un film anterior de Ozu, el más que notable **Caminad con optimismo** (1930), cuando afirmaba que en esta película se transponían al cine japonés personajes que eran una imitación de los *gangsters* del East Side. Para un Ozu fascinado, como buena parte de la intelectualidad japonesa del momento, por los modos de vida europeo-americanos,

la observación de la implantación de nuevas costumbres y comportamientos se realiza mediante la asimilación de una serie de figuras (el mundo de los *gangsters* de poco pelo, los ambientes relacionados con el deporte del boxeo, los locales nocturnos en los que se baila al ritmo del *jazz*, los billares envueltos en el humo de los cigarrillos americanos) y temas (el pequeño criminal de buen corazón dispuesto a reformarse por el amor de una joven pura) que provenían, en línea directa, de algunos de los estereotipos que Hollywood estaba poniendo a punto por aquellos días.

Conviene precisar que siendo verdad que si en el Japón de finales de los años veinte y comienzos de los treinta el público se agolpaba en las salas cinematográficas para ver los últimos filmes de autores como William Wellman, Josef von Steinberg o Howard Hawks, su influencia en el caso de Ozu —a diferencia de lo que sucede con otros cineastas coetáneos suyos— es mucho más mediata de lo que puede parecer en un primer momento. Como es bien sabido, siempre que Ozu se refirió al cine americano lo hizo con gran admiración, pero pocos son los nombres propios que emergen a través de sus declaraciones explícitas o implícitas. Con respecto a las primeras (dejando aparte los carteles que pueblan las paredes de las películas de Ozu en la década de los treinta) destaca la referencia a tres nombres: David W. Griffith, el Charles Chaplin de **Una mujer de París** (*A woman of París*, 1923) (lógicamente) y Ernst Lubitsch, del que precisamente se mostrará un extracto en **La mujer de Tokio** (1933), película que precede cronológicamente a **Una mujer fuera de la ley**. En el campo de las alusiones implícitas, y limitándonos al film que nos ocupa, retorna la remisión a Lubitsch, que permea toda la escena de apertura que se desarrolla en la oficina en la que trabaja Tokiko (Kinuyo Tanaka).

Escena de apertura que reutiliza toda una batería de elecciones visuales que ya se podían encontrar en la ya citada **Caminad con optimismo**, pero sometidas esta vez a una estricta formalización. De hecho, la secuencia con la que se inicia **Una mujer fuera de la ley** nos introduce en la empresa en la que trabaja como dactilógrafa Tokiko, la amante de Jyoji (Joji Oka), cabeza de una pequeña banda de *gangsters*, mediante un montaje de corte sinecdóquico que nos lleva a través de una serie de imágenes de relojes ostensiblemente desincronizados, sombreros en sus perchas —con la

extraordinaria caída de uno de ellos recogida en dos planos— y cuerpos parcialmente entrevistos de gente escribiendo, hasta una máquina vacía, la única en la dilatada fila explorada por la cámara en un *travelling* lateral. Un cambio de plano con modificación del punto de vista en 180º introducirá, finalmente, a la protagonista. Montaje, por tanto, fuertemente estilizado, con encuadres que se niegan a la mostración global del espacio de la acción, localización altamente selectiva de los elementos y suspensión del inicio propiamente dicho del relato; elementos todos que sitúan, desde las primeras imágenes, la originalidad del tratamiento cinematográfico que Ozu va a imponer al material original.

Otro tanto sucederá en otras escenas de la película en las que la puesta en forma elegida por Ozu tiene como objetivo el proyectar sobre un argumento relativamente previsible los elementos de un estilo capaz no sólo de superponerse a los materiales temáticos sino de dotarles de un nuevo sentido. Baste pensar, por ejemplo, en los tres extraordinarios planos en movimiento que toman como eje una de las mesas del apartamento de Jyoji. En el primero de ellos, el movimiento circular de la cámara revela sobre la misma un espejo, brocha y crema para el afeitado y una tetera; al fondo se descubre otra mesa similar y, finalmente, fuera de foco, la puerta de acceso. Un cambio de foco sobre la puerta precede a su apertura y a la entrada de Jyoji. El segundo movimiento, idéntico al anterior, revelará un panorama bien distinto. Si bien la tetera permanece, el caos se habrá adueñado de la escena y los objetos se acumulan en desorden por el apartamento tras la ruptura de Tokiko y su amante. Por fin, la tercera ocurrencia de este encuadre nos mostrará sobre las mesas las maletas de Jyoji y Tokiko, en la escena que precede a su inminente fuga. De esta manera el film, mediante la "recursividad" de ciertas imágenes, se dota de un ritmo y se construye un sentido. Porque, y esto es también significativo, será la visión de una tetera humeante a través de una ventana lo que habrá hecho cambiar de opinión a una Tokiko que, apenas un instante antes, estaba dispuesta a aceptar la oferta de "protección" que le brindaba su patrón.

Otro tanto sucederá con las rimas que Ozu construye en torno a la figura del ovillo de lana. Su primera aparición sirve para caracterizar la ingenuidad de Kazuko (Sumiko Mizukubo), la

sacrificada joven capaz de conquistar el endurecido corazón del *gangster*. Cuando reaparezca será para permitimos asistir a los esfuerzos de Tokiko para convencer a Joyji de abandonar la mala vida: le pondrá en los brazos la lana y tratará de que le ayude en las tareas del hogar. Pero la espiral alcanza el punto más álgido, precisamente, en la escena final. Detenidos por la policía, por haber atracado la empresa de Tokiko, para salvar de la cárcel al hermano de Kazuko, Jyoji y Tokiko se alejan en la noche dispuestos a saldar su deuda con la sociedad. Uno de los policías que permanece en el lugar de la detención observa un objeto abandonado en el suelo. Se agacha y lo recoge: es un patuco de lana. Sin saber qué hacer con el mismo lo dejará colgado de una verja antes de marcharse. En las imágenes finales retornamos al piso de Jyoji: la cámara nos muestra el suelo del mismo sobre el que podemos tomar nota de la presencia de un ovillo de lana. Esta extraordinaria "migración y transformación" de un determinado objeto de cuya mera presencia silenciosa es posible extraer una serie de significados, ilustra a las mil maravillas la manera en la que Ozu entiende la relación entre lo explícito y lo implícito, lo dicho y lo no dicho.

Pero, sin duda, la escena más extraordinaria del film tiene lugar en la tienda RCA Victor en la que trabaja Kazuko. En esta compleja escena, Jyoji, que ha quedado fascinado por la joven en su primer encuentro, acude a observarla en su ambiente. La escena que se desarrolla en veinticuatro planos se estructura en torno a dos parámetros bien diferentes: de un lado, la organización física de la tienda, un espacio longitudinal dominado por la presencia de dos estatuillas de Nipper, la mascota de RCA (una más grande situada en el suelo y en primer término del encuadre que Ozu elige para visualizar el local y otra más pequeña ubicada sobre uno de los *pick-ups* visibles en la sala y que servirá para cerrar irónicamente la escena), y los dos pequeños cuartos de audición que se abren en uno de los laterales de la tienda; las referencias al hecho físico de la audición (en concreto a la música clásica, que se convertirá en signo del deseo de cambio de vida de Jyoji), lo que no deja de ser audaz tratándose como se trata de un film mudo, de otro.

Un primer plano de un cenicero abre la escena. Inmediatamente seguido por un *travelling* atrás que partiendo de un giradiscos

descubre el escorzo parcial de una mano que sujeta un cigarro. Un *raccord* en el movimiento nos permite descubrir a través del cristal de una puerta a Jyoji fumando y escuchando música en uno de los espacios destinados al efecto; en el centro de la ventana un cartel publicitario nos muestra la típica imagen de Nipper —como Jyoji— absorto en los sonidos que brotan de la bocina de un gramófono. Un *travelling* lateral descubre otra ventana similar a través de la que vemos a Kazuko, que de inmediato abandona su cubículo. El cuarto plano de la escena muestra la tienda en un escorzo tomado desde el suelo en profundidad mientras las dos estatuillas de Nipper enmarcan el espacio. Kazuko avanza hacia la cámara y en un momento mira hacia su derecha. Plano cercano de Kazuko. Contraplano de Jyoji, mas cercano que en su aparición anterior, seguido de inmediato del primer intertítulo: "*¿Desea usted algo?*". Tras una rápida vuelta al plano de Jyoji, la contestación: "*La música clásica es demasiado buena para mí*".

A partir de ese momento se desarrolla una auténtica "música de cámara cinematográfica" construida a través de las apariciones, desapariciones y permutaciones de una serie de elementos: Jyoji, Kazuko y, de inmediato, Misako (Yumeko Aizome), amiga de Tokiko, que hará su aparición en la tienda, a los que se une Nipper en sus diferentes encarnaciones (estatuillas, reclamos publicitarios fijados sobre los cristales de las puertas de los cubículos de audición). Todos ellos son sometidos a un trabajo de formalización que utiliza como parámetros fundamentales el enfoque y el desenfoque, el tamaño de los planos, el ángulo de filmación de los mismos y el encuadre dentro del encuadre autorizado por la ventana de la habitación de audición en la que se encuentra Jyoji.

Conviene resaltar la dimensión "lúdica" de la escena, que no sólo es una mirada irónica sobre la propia situación del propio film en el que se inserta (en 1933 se trata, todavía, de un film mudo), sino que apunta hacia alguna comparación malintencionada (a la pregunta de Misako: "*¿Te gusta la música clásica?*", Jyoji contestará: "*Hasta los perros escuchan*"). Además de mostrar bien a las claras que el control "significativo" del espacio ya era una prerrogativa del Ozu de los años treinta (Kazuko nunca "comparte" espacio en esta escena con Jyoji, cosa que sí sucede con Misako).

En resumen, en **Una mujer fuera de la ley** se encuentran buena

parte de los rasgos mayores del Ozu de madurez, al que sólo le falta encontrar una temática que permita, en su simplicidad, dar rienda suelta al libre juego de la variación también en la arquitectura dramática y liberarse, al mismo tiempo, de una cierta brillantez que hace que todavía estemos lejos de esa depuración definitiva hacia la que el film apunta en sus momentos privilegiados.

No debe dejar de quererse a la madre

(*Haha wo kowazu ya*, 1934)

Luis Alonso

Viendo algunas de las obras de Ozu de los años treinta, tanto las que caerían bajo la etiqueta de "maestras" —por ejemplo, la comentada **La mujer de Tokio** (1933)— como las que fácilmente, demasiado fácilmente, podríamos catalogar de "fallidas" —**No debe dejar de quererse a la madre** (1934)—, es evidente que nos encontramos, por parte de su autor, ante un dominio consciente y meditado del dispositivo técnico y artístico del cine. Si en dichas películas no es dominante lo que más tarde se llamaría el "estilo Ozu" es, simplemente, porque en esa etapa el estilo de Ozu es otro, quizás no tan "puro", tan "personal", como el desarrollado posteriormente, pero precisamente por ello igual o aún más interesante en tanto muestra una tensión entre posibilidades técnicas (de base occidental) e intencionalidades artísticas (de raíz oriental) ejercidas por y sobre un medio.

Un planteamiento genérico sobre la etapa muda de Ozu podría venir dado por cierta hipótesis sobre los modos concretos de la adecuación entre contenido y forma en su cine, o mejor dicho, entre el nivel narrativo y mostrativo de sus filmes, dado que tanto la narración como la mostración poseen por igual una forma y un contenido.

Por un lado, el cine de Ozu se caracteriza por una machacona continuidad, homogeneidad y coherencia en cuanto al contenido temático y la forma narrativa, centradas a lo largo de 35 años en el análisis de "*las relaciones familiares en el interior de una sociedad cambiante*" (Sato) y en el método de contar esas variaciones de un mismo corpus temático a través de un modo narrativo que rehuye la intriga —"*los filmes con intriga evidente me aburren; naturalmente un film tiene que tener una cierta estructura, o de lo contrario no sería un filme, pero siento que no es bueno si contiene demasiado drama*" (Ozu) —, y se entrega con pasión al encuentro de la atmósfera y el carácter en el seno de lo anecdótico —"*Toda la atmósfera de Ozu se*

desvanece si meramente se relata la historia, debido a que esa historia (o, con mayor frecuencia, la mera anécdota) no es sino un pretexto para el film, cuya verdadera finalidad es la revelación del carácter" (Richie, 1963).

Por otro, su filmografía presenta una evidente ruptura entre una fase
(1927-1936)
plenamente deudora y supuestamente integrada en el modelo clásico americano —admirado por Ozu en sus años de universidad — y una fase
(1947-1962)
decididamente vuelta de espaldas a dicho modelo —esa fase en la que se ha cifrado la "japonesidad" de Ozu (Palacios, Zunzunegui)—. Dejamos de lado, por desconocimiento, la fase existente entre ambas, aunque arriesgándonos mucho, no nos cueste demasiado ver en ella un verdadero "intermedio", tanto por referencias bibliográficas como por las condiciones biográficas del propio Ozu (en 1937 es movilizado en la guerra chino-japonesa y en 1946 liberado del encarcelamiento británico).

Lo que debe quedar claro es que la distancia entre esos dos momentos no puede calibrarse en términos de evolución o mejoría, de calidad o maestría, precisamente porque corresponden a dos modelos diferentes de hacer cine, o a dos extremos de un modo de hacer cine. Paradójicamente, si ambos momentos poseen alguna semejanza es su difícil inserción en lo que se dio en llamar —de una forma exitosa aunque tremendamente débil— el modelo de representación institucional
(M. R. I.),
denominación creada precisamente para poder incluir los "otros cines clásicos" ajenos/anejos al norteamericano.

Es evidente que Ozu completa su formación cinematográfica como ayudante de cámara y de dirección
(1923-1927)
en el período de plena madurez de "un" cine clásico que por aquel entonces era visto como el único modo de hacer cine —al resto, si es que era visto, se le llamaba vanguardia—. Cuando se pone tras la cámara, Ozu tiene muy claro qué es aquello de lo que quiere hablar —su particular temática y narrativa—, e igualmente no duda sobre

cómo lo tiene que mostrar —el conjunto de rasgos formales que conforman la gramática clásica (el principio del montaje, el desglose de planos, la ubicuidad del punto de vista, la invisibilidad de la cámara…)—. De la tensión entre ambos niveles surgirá su particular modo de hacer cine.

También es evidente que Ozu reemprende su carrera tras la Segunda Guerra Mundial (1947) en un momento histórico y biográfico de crisis. Crisis histórica por un lado, porque el final de los años cuarenta supone no sólo el resquebrajamiento del sistema americano sino la aparición de diferentes opciones en todo el mundo; aunque la verdadera crisis no se cifra tanto en la multiplicidad de modelos como en la consciencia de que el hasta entonces "dominante" no era sino uno más entre otros posibles. Crisis personal por otro, que le hará volverse de manera más acerada sobre sus propios temas —aquí reside el entronque de "las primaveras y los otoños" con una cultura que posee géneros específicos para la pintura de los meses (*tsakinami-e*) y las estaciones (*shiki-e*) del año—, e ineludiblemente, desde formas más ascéticas y purificadas —en lo que ha dado en llamarse el "estilo Ozu" (la baja angulación e inmovilización de la cámara, la inserción de los "planos vacíos", la reducción de la escala de planos usada [P. G., P. C., P. P.], la eliminación de fundidos y encadenados, la elisión del *raccord* de miradas en el campo/contracampo, la ubicación del punto de vista en un espacio total de 360º), cuyos elementos están todos ellos presentes en la obra de los años treinta pero disimulados o combinados con el uso de la gramática clásica.

De alguna manera, es posible juzgar el cine de Ozu desde una doble relación de magnética extrañeza respecto a la gramática clásica: extrañeza interior en el caso de nuestra primera fase
(1927-1936),
en el que respetando las líneas claves del sistema clásico de representación se realizan continuos quebrantamientos en aquellos puntos esenciales del texto; extrañeza exterior en el caso de la fase última
(1947-1962),
en el que se recrea todo un nuevo sistema a partir de los viejos materiales, dando paradójicamente como resultado un cine más "clásico" que el que pudiera hacerse en Estados Unidos en aquellos

tiempos.

Si en **La mujer de Tokio**, el resumen apuntado correspondía a un extracto casi exhaustivo de los diversos episodios, en **No debe dejar de quererse a la madre** el resumen arriba planteado es un verdadero esquema que escoge la línea central del argumento. Es por tanto una película con una trama más compleja y diversa. Existe una cierta intriga: el espectador sabe desde el principio el eje sobre el que gravita la narración, y son los dos hijos los que irán descubriéndolo en momentos sucesivos y diferenciados. Del mismo modo, este retardo en el acceso a la información, parecería implicar un desarrollo psicológico de los personajes. Estaríamos por tanto ante un film más convencional, más "americano", que el precedente. Y ello a pesar de que la parte inicial y final del relato (la muerte del padre, el retorno a la casa), nos sean contadas a través de rótulos que comienzan y acaban el film.

Lo que nos interesa es ver cómo esa mayor complejidad narrativa —el planteamiento de una intriga, la mayor carga narrativa en la caracterización de los personajes a través de la acción, el desarrollo psicológico de los mismos a lo largo de la película—, coincide con una cierta certeza: la de que el texto no acaba de funcionar. La mayor adecuación de la estructura narrativa a la tradicional del cine clásico provoca una menor potencia en la lógica visual propia de Ozu. Nos encontramos con los mismos materiales que en la obra antes analizada —incluso, con momentos visuales de una mayor pureza y riesgo, más cercana al llamado "estilo Ozu"—. Pero, paradójicamente, son vistos más como chirridos que como huecos del sistema.

Hay una razón extratextual para pensar en **No debe dejar de quererse a la madre** como un "film fallido". Durante el rodaje muere el padre de Ozu, lo que dado su carácter (vivió el resto de su vida con su madre), puede hacer entender el desapego que el director tenía por esa película, confirmado porque serán contadas las referencias que hará a ella a lo largo de su vida. Pero en realidad esta excusa biográfica no explica nada, porque resulta evidente que la debilidad del film se debe, a partir de un relato mucho más complejo y por tanto dominante, a esa falta de la tensión que entre

lo narrativo y lo mostrativo sí veíamos en **La mujer de Tokio**.

El comienzo del film es emblemático a este respecto: la escena del aviso a los niños en el colegio y su regreso a casa. Sin saber lo que ocurre —su padre ha muerto— van ocupando en forma diminuta los diversos campos de las tomas (el pasillo de las aulas, el patio del colegio). El texto se demora en la vuelta a casa de los niños, incluso los abandona para centrarse en los famosos "planos vacíos" (un reloj de péndulo, la fachada de la casa). Al volver a la acción, el espectador queda desubicado: los niños desayunan tranquilos, la madre cose. Sólo el pariente que llega y habla de la muerte del padre y del secreto de la familia nos vuelve a situar en el centro del drama, lugar del que difícilmente escaparemos a partir de entonces.

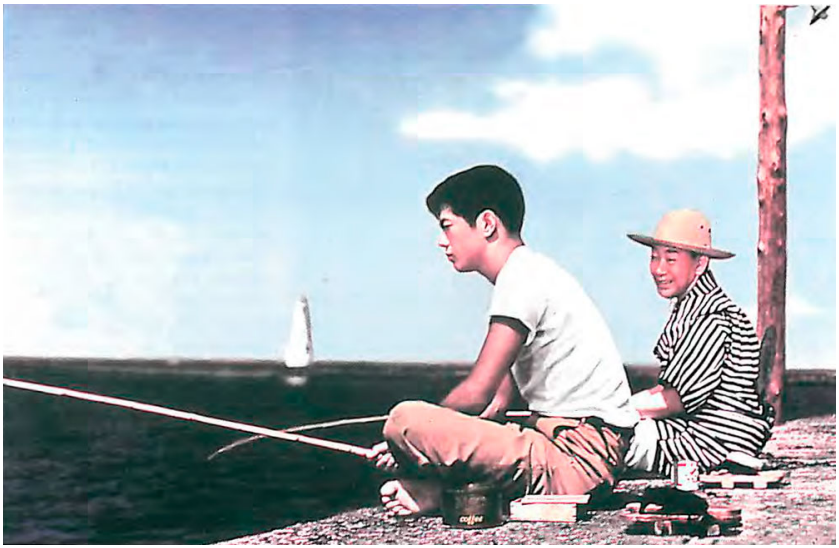
Muchos filmes de Ozu sitúan el desencadenante del relato, el momento fuerte narrativo, en su exterior, justo antes del comienzo: una muerte, una boda, un viaje… Así parece ocurrir en este film (el padre muere y el relato parece comenzar), pero de repente un nuevo momento fuerte aparece (Sadao no es hijo de su madre), transformándose en la intriga que ordena el relato y el film que lo sustenta. La siguiente secuencia, llegados los niños a la juventud, vuelve a reincidir en el desarrollo de la intriga (Sadao se ha enterado del secreto).

(De hasta qué punto esa intriga parece sobredimensionarse más allá de las intenciones del autor o, al menos, de sus costumbres narrativas, da buena fe el doble título con el que la película ha sido conocida en Occidente ["Una madre debería ser amada" o "El amor de una madre"], pues en ninguno de los dos casos el título es capaz de condensar el sentido del film, aunque por otra parte, este desplazamiento de los títulos respecto al contenido en Ozu es bastante habitual: piénsese que **La mujer de Tokio** en realidad señala al "protagonista" equivocado).

Las palabras del propio Ozu que anotábamos al principio, en las que explicaba que no le gustaba que hubiera demasiada intriga en sus películas, exigen una explicación, porque es exactamente la opinión contraria a la habitual construida a partir del cine clásico: cuanto más acción, drama e intriga mejor, el cine no es más que un contar historias a través de imágenes y sonidos, y el resto es puro esteticismo, derroche o formalismo.

La posición de Ozu respecto a este dilema no es tan fácil —léase de nuevo la cita íntegra—, porque en realidad su cine está plagado de dramas e intrigas —piénsese en la exhuberante comedia hawksiana que hay bajo la ascética planificación de **La paz de un día de otoño** (1960)—. En Ozu no hay un rechazo del relato, sino una difícil búsqueda de un reequilibrio donde el cine vuelva a ser pintura sin dejar de ser novela, donde el cine juegue al doble sentido de la mostración y la narración, y no sólo al sentido de una palabra dada ilustrada a través de las imágenes.

Ozu parte así de una doble negación autoimpuesta: ni caída en el puro visualismo (el de las vanguardias radicales europeas) ni entrega al puro narrativismo (el del clasicismo americano). Es ahí donde surge esa tensión, en su primera etapa, entre la inevitable asunción de un modelo de representación creado para contar historias —el cine clásico—, y la premeditada intención de utilizarlo para contar ambientes ahuecados de la trama y la intriga —el relato tradicional japonés en su género de dramas menores (*shomin-geki*). El resultado, un cine en el que la narración se mantiene en un delicado equilibrio sobre la imagen: narra brevemente, cuando el campo es llenado por los personajes del drama; muestra intensamente, cuando el campo es vaciado de todo objeto narrativo, dejándonos entrever, el sentido de un texto que cruza directamente desde la imagen a nuestro ojo.



La hierba errante

Historia de una hierba errante

(*Ukigusa monogatari*, 1934)

La hierba errante

(*Ukigusa*, 1959)

Ricardo Aldarondo

De los tres *remakes* que Ozu emprendió entre 1959 y 1960 sobre anteriores obras suyas, **La hierba errante** (1959) es el que más fielmente sigue el argumento del film precedente. Aparte del cambio de situación geográfica y algunos detalles anecdóticos, el desarrollo de ambas versiones es casi idéntico. Para quienes suelen afirmar que Ozu repitió durante toda su carrera la misma película, este *remake* vendría a continuar un ansia de perfección casi enfermiza y una cerrazón en dos o tres preocupaciones principales que recorren toda su filmografía. Pero por encima de ese reduccionismo simplista, **La hierba errante** es un buen testimonio

de la evolución de Ozu hacia un mundo único, preciso e inimitable, y de cómo pequeños cambios y sometimientos a las reglas por él establecidas conforman una estética y una puesta en escena limada, limpia y esplendorosa. Ozu estaba muy orgulloso del film original, era uno de sus favoritos, así que su intención no parecía ser enmendar los errores cometidos, sino recrear el film con lo aprendido en esos 25 años.

Retomando la tipología del personaje de **Tentación** (1933), y con el mismo nombre, Kihachi. Ozu vuelve a retratar a un hombre errante no sólo física sino también espiritualmente. Kihachi es un actor que dirige una pequeña *troupe* que va de pueblo en pueblo presentando su espectáculo. La "hierba errante" del título no sólo carece de hogar fijo por su trabajo, también su forma de enfrentarse a la vida busca siempre una meta que no llega: lo que debería ser circunstancial se va convirtiendo en la rutina de su existencia y el cambio, la mejora, el triunfo, son anhelos que no pierde ni al llegar a la madurez. Es la esperanza de encontrar un reconocimiento y una estabilidad lo que le hace seguir adelante en el camino, aunque en realidad es la obligación de ser itinerante lo que le mantiene vivo. El origen de todo esto está en la antigua amante y el hijo que Kihachi tiene en el pueblo donde se inicia la acción: el resultado de un amor imposible en el pasado, y el compromiso del actor de retornar periódicamente a esa familia abortada para realizar su aportación económica que permita estudiar y ser un hombre de bien y respetado a su hijo.

Al comienzo de la historia Kihachi va a visitar a su antigua amiga (sin que se enteren sus compañeros de trabajo) y a su hijo, a quien siempre han hecho creer que es su tío. El restaurante y la casa donde viven es como un pequeño oasis para Kihachi, el lugar donde se reencuentra a sí mismo, donde por un espacio de tiempo que se sabe breve y efímero, tendrá una familia, la estabilidad del afecto que siempre ha preocupado a Ozu. El director realza esa sensación de refugio con la serenidad del rostro de la madre, quien nunca ha exigido nada y recibe al hombre al que nunca consiguió retener como se recibe a un amigo siempre querido y respetado. La relación del padre con el hijo, que ya está terminando los estudios, es igualmente placentera: juegan juntos, conversan sobre su futuro y van a pescar, en una de las escenas más bonitas de ambas versiones.

Pero aunque el joven le considere su tío, surgen inevitablemente los enfrentamientos generacionales. Como en **He nacido pero…** (1932), Ozu presenta con amargura a un hijo pidiendo explicaciones al padre por los triunfos no logrados, por el éxito y el reconocimiento nunca conseguidos: su labor de actor está poco considerada y el hijo no acepta que se conforme con papeles sin relieve.

Ese paraíso se rompe cuando su mundo itinerante, algún elemento de la *troupe* de actores, irrumpe en el universo íntimo y familiar. La actual compañera de Kihachi se entera de las visitas del actor a su antigua amante y se presenta en la casa, dispuesta a pedir explicaciones. En la calle se produce una discusión entre ambos, en medio de una lluvia que raramente suele aparecer en el cine de Ozu, siempre plagado de cielos azules y ambientes claros y limpios, pero que aquí realza magníficamente el melodramático momento: cada uno de ellos está situado a un lado de la calle, bajo los soportales, físicamente distanciados por el agua y anímicamente incapaces de restaurar ya una unión de conveniencia.

Intentando romper de algún modo el pequeño tesoro afectivo de Kihachi, la actriz planea una venganza: paga a una joven compañera para que seduzca al hijo. El truco surte efecto, pero los jóvenes se enamoran realmente. Se desmorona entonces no ya el refugio de Kihachi, sino todos los pilares con los que había construido su humilde vida. Al enterarse de la venganza elaborada por su compañera, trata de advertir a su hijo, pero sólo consigue el gran enfrentamiento educacional que hasta entonces no había conocido, una pelea en la que su hijo llega a levantarle la mano: el fingimiento ya es imposible y el padre debe admitir la emancipación del hijo en todos los sentidos, que no sólo se hace hombre a base de cumplir sus estudios. Al tiempo, la compañía teatral se ha disuelto por falta de público. Kihachi tiene la oportunidad de estabilizarse, pero decide reemprender el camino en solitario, para tratar de convertirse una vez más en un gran actor, como resignado a un destino ineludible.

El guión de **La hierba errante**, que escribió Tadao Ikeda, está basado lejanamente en un olvidado film de George Fitzmaurice, **The Barker** (1928). El personaje del actor tiene mucho de las observaciones de Ozu en el barrio donde nació, además de algunas

características de su propio padre: "*Solía haber en Fukugawa mucha gente como el personaje de Kihachi, aunque ahora se ven poco. Vestían de cualquier manera y bebían el* sake *más barato*"[1]. Kihachi aparece en otros filmes de Ozu —**Tentación** y **Un albergue de Tokio** (1935)—, y aunque en las tres ocasiones el actor que lo interpreta es Takeshi Sakamoto, no se trata exactamente del mismo personaje en diferentes momentos de su vida, sino de un tipo de carácter, un hombre errante que no ha conseguido triunfar.

Esta historia es una de las que contiene más elementos melodramáticos de las emprendidas por Ozu: una familia rota, paternidades ocultas, celos, engaños y fracasos sentimentales jalonan la historia, aunque el director no hace hincapié en ellos y conserva en todo momento la ternura, el suave humor y el sentimiento positivo habitual en su cine. Dos secuencias inclinan la balanza hacia el melodrama: la discusión del actor y su compañera bajo la lluvia y el enfrentamiento entre padre e hijo, en el que se consuma el desmoronamiento de los asideros que el protagonista tenía en su vida.

Como en muchos otros filmes de Ozu —**Hijo único** (1936), **Historia del caballero de la pensión** (1947) y **El fin de la primavera** (1949), entre ellos—, en **Historia de una hierba errante** la estructura es circular, y aunque el personaje pasa por una serie de vivencias definitivas, termina en el mismo lugar donde empezó, en la estación que le lleva de un lugar a otro. En el intermedio sus dos familias (la de su examante y su hijo y la que forma la compañía teatral) se han roto, pero él vuelve a comenzar desde el mismo sitio. Algunos elementos emparentan este film con la tradición japonesa: la utilización de kimonos, la presencia del teatro popular y algunos rasgos del personaje de Kihachi, herederos de Edokko, "*un antiguo estereotipo que data del siglo XVII*"[2].

El film inicial, **Historia de una hierba errante**, pone mayor énfasis en la trama argumental que en la puesta en escena. Aunque en esos años Ozu realizó filmes en los que su estilo ya aparecía bien perfilado, como **He nacido pero…** o **Un albergue de Tokio, Historia de una hierba errante** descansa menos en el aspecto estético que en las emociones de los personajes y en los abundantes diálogos. La copia que se conserva es muda, pero "*originalmente el film era sonoro. Era la segunda vez, tras* ***Hasta que volvamos a***

***vernos** (1932), en que Ozu realizaba una versión sonora. Incluso había una canción. sonaba en la escena en que se ve la lluvia desde el camerino. Probablemente se consideró que la música aumentaría el aspecto comercial del film*
'Shigureta-bi' que
"[3].

En esta primera versión la mayor presencia del niño de la *troupe* realza el carácter familiar de las escenas de conjunto de la compañía e incrementa los rasgos de humor, que sin embargo en la segunda versión se inclinan por los intentos de ligar con cualquier chica del lugar que exhiben algunos de los actores. Algunos detalles, como los continuos dolores de espalda de Kihachi, que necesitan alivio rápido, también inciden en esa camaradería teatral. Ozu aún no había desterrado los *travellings*, y utiliza el movimiento de cámara casi a ras de suelo para introducir al espectador en las secuencias teatrales, siguiendo al público hasta el escenario. Más expresivo aún será el *travelling* que recorre los objetos esparcidos sin orden ni función cuando la *troupe* ya se ha disuelto y los utensilios teatrales aparecen ya inertes e inservibles.

Historia de una hierba errante

Ozu quiso hacer el *remake* de **Historia de una hierba errante** en 1958, con el título de "Daikon yakusha" (Un actor pobre), pero quería hacerlo en un paisaje nevado, y ese invierno no hubo nieve en la región donde iba a filmar, así que el proyecto quedó pospuesto. Finalmente se cambió la estación en que se desarrollaba la acción del invierno al verano, y hubo que sustituir también el título, que podía ser peyorativo para el actor principal, un respetado actor de teatro. Ganjiro Nakamura era una de las estrellas habituales de la Daiei, productora para la que excepcionalmente Ozu filmó esta película.

Si en la primera versión los actores llegaban en tren y el círculo se cerraba con la escena final de la estación y la partida del tren en la oscuridad, **La hierba errante**, la versión de 1959, cambiaba la acción de emplazamiento para pasar a la península de Wakayama, en una población costera, a donde la *troupe* llegaba esta vez en barco, aunque el final volvía a recuperar el tren original, tan presente en la obra de Ozu. El inicio de esta versión constituye uno de esos momentos verdaderamente mágicos del cine de Ozu, un instante de bellísima expresividad que es difícil de explicar por qué resulta tan sugerente. El encadenado de varias imágenes estáticas con los objetos que tan frecuentemente sirven de apertura para las secuencias de Ozu, se inicia con un plano que muestra un faro al fondo y una botella apoyada en el suelo en primer plano, dos formas similares que crean una composición perfecta, simétrica, de un lirismo enorme apoyado en la deliciosa y nostálgica música de Takayori Saito (que en otros momentos adquiere un aire festivo y *naif* a lo Jacques Tati) y los suaves colores. Los siguientes planos van abriendo la perspectiva del lugar fragmentado, siempre con el faro en algún lugar de la modélica composición, e introduciendo los barcos varados. La llegada de la compañía teatral en barco es aprovechada por Ozu para introducir el único plano en movimiento de su etapa en color: desde el barco se ve pasar la orilla en un extraño y majestuoso efecto.

El resto del film participa de la misma minuciosidad en la puesta en escena y supone el máximo extremismo estético que Ozu alcanzó. Para esta película, la tercera que emprendía en color, el realizador contó como director de fotografía con Kazuo Miyagawa, que trabajaba habitualmente con Kenji Mizoguchi y transmitió a

Ozu numerosos conocimientos sobre el uso del color. Fue la única vez que trabajaron juntos, y lograron quizá la película estéticamente más bella de Ozu, aunque los peculiares planteamientos sobre el color ya están presentes en las dos obras precedentes de Ozu.

Si en **Flores de equinoccio** (1958) Ozu ya experimentó con el color rojo para resaltar diferentes elementos en la composición de la imagen, en **La hierba errante** lleva esa idea al extremo: prácticamente todos los planos de la película tienen un objeto, un pequeño detalle (unas flores, el borde de un kimono, un farol, un juego de cristaleras) de color rojo, un destello en medio de una imagen de colores suaves y uniformes. "*Miyagawa*", escribió Ozu, "*se metió en muchos problemas y experimentó bastante en este film. Yo empecé a comprender lo que es una película en color. Por ejemplo, debes darle el tipo adecuado de luz a un cierto color para que aparezca en el film tal como lo ve el ojo. Si filmas dos colores diferentes con la misma luz, uno de los dos no destacará, así que tienes que decidir desde el principio cuál es el color que no te interesa*"[4]. Como en otros aspectos de la estética de Ozu, la elección del objeto que lleva el color rojo no responde a una constante determinada o a un mensaje simbólico relacionado con los personajes o la acción, sino a una impresión emocional sin una traducción argumental concreta. Donald Richie lo explica con respecto a la bicicleta que aparece repetidamente, especialmente en la primera versión, relacionada de distintos modos con el personaje del hijo. "*El efecto emocional de estos eslabones es ambiguo. Si se tratara de una película de cualquier otro director llegaríamos a la conclusión de que algo va a ocurrir con respecto a la bicicleta; quizá la cadena se saldrá o el chico chocará con ella. Tratándose de un film de Ozu, no podemos esperar nada de eso. Al mismo tiempo la bicicleta ha quedado impregnada de significado, y si no se trata de un problema, ¿qué significado tiene? La cuestión se queda sin respuesta, porque no es algo que Ozu preguntaría*"[5].

La insólita creatividad de puesta en escena continúa en la versión de 1959 con la utilización de las líneas verticales y los encuadres dentro de encuadres: a través de las ventanas, las vidrieras, los marcos de entrada y las columnas de las estancias, Ozu crea una geometría visual única, en la que los diferentes fondos se superponen y se confunden convirtiendo la profundidad de

campo en un sugerente laberinto que toma diferentes aspectos según los movimientos de los personajes en ese decorado: puede ser un reflejo de la indagación de Ozu, una capa bajo otra, en los sentimientos de sus personajes, en el entorno cerrado de sus pequeñas vivencias cotidianas. Esa composición tiene también una especial presencia en la discusión del actor y su compañera bajo la lluvia: los soportales que les protegen crean un entramado de líneas verticales que parecen separar aún más los sentimientos rotos de la pareja. En una de las secuencias que describen la convivencia de los actores, varios personajes se mueven enfatizando la profundidad de la sala, mientras en primer término se ven sólo unas piernas. Cuando el niño llama al abuelo para comer, éste se incorpora y entra en el plano; las piernas eran suyas. La composición crea un efecto humorístico y de nuevo lo que está fuera de campo tiene tanta importancia como lo que forma parte del encuadre.

La presencia de botellas en numerosos planos puede tener un origen menos lírico: Ozu no solamente era un gran bebedor, sino que se jactaba de ello y veía una relación directa entre el alcohol y la creatividad. Lo escribía en su diario: "*Si el número de copas que bebes es pequeño, no puede haber obra maestra; la obra maestra emerge del número de copas rebosantes que te tragas. No es una coincidencia que* ***La hierba errante*** *sea una obra maestra, simplemente mira en la cocina la hilera de botellas vacías*"[6]. Sean o no efectivas las inspiraciones etílicas de Ozu, con **La hierba errante** logró uno de sus más emotivos, nostálgicos, estéticamente placenteros y formalmente perfectos filmes de su trayectoria.

Un albergue de Tokio

(*Tokyo no yado*, 1935)

Ricardo Aldarondo

Aunque **Un albergue de Tokio** no es una de las películas de Ozu que más atención ha merecido (Donald Richie, por ejemplo, apenas le dedica unas líneas en su libro), creo que es uno de los momentos cruciales en la carrera de su autor y una de sus películas más conmovedoras y portadoras del profundo humanismo presente en toda su obra. Además supone un definitivo acercamiento al realismo social, pero por una vía contraria a la habitual: en esta película se definen muchos de los rasgos de una estética milimétrica y una puntillosa puesta en escena que luego tendría su conocida depuración película a película.

Se ha citado en alguna ocasión el carácter neorrealista que **Un albergue de Tokio** posee, aunque esa etiqueta no fuera aplicada hasta una década después en Italia. Sin embargo, esta crónica del desencanto y la desesperación anticipa de alguna manera el estado de ánimo de **Ladrón de bicicletas** (*Ladri di biciclete*; Vittorio de

Sica, 1948) y dibuja el acercamiento a la realidad social de unas familias sin horizonte y un entorno gris que poco tiene que ofertar. Japón había pasado por una depresión económica en años precedentes, con la crisis bancaria y la depreciación del yen en 1929, y Ozu parecía querer reflejar su repercusión en las clases más desfavorecidas. Quizá tenía también el realizador influencias del cine americano de la Depresión, pero su manera de acercarse a esos hechos es, como siempre, peculiar: lo global a partir de la experiencia única, la sociedad desde el entorno de una sola familia. De hecho, en **Un albergue de Tokio** sólo figuran los personajes imprescindibles para contar la historia, apenas aparecen figuras descriptivas o miradas a otras formas de vida, similares o diferentes, a las que viven los protagonistas. Con un sentido de la economía narrativa ya bien definido, Ozu se centra en el recorrido de un hombre y sus dos hijos que no tienen qué comer ni dónde dormir, en su posterior acomodamiento y en el sacrificio final por los demás.

Como en **He nacido pero…** (1932), la película se inicia con un padre y sus dos niños andando por un camino. Pero si en aquélla, otra extraordinaria muestra del talento de Ozu, el trío caminaba hacia la escuela y el trabajo, con un destino establecido y feliz, en **Un albergue de Tokio** la familia carece de rumbo, se encuentra abatida y desesperada. La diferencia de estados de ánimo la indica el entorno: en la primera, los trenes que pasan al fondo y las ropas colgadas definen la normalidad, lo cotidiano, el movimiento establecido; en la segunda, el camino por los descampados de los suburbios de Tokio es similar, pero el fondo es inerte, triste y decadente, pues sólo se ven fábricas, grandes depósitos y chimeneas humeantes, leve signo de vida que sin embargo nada tiene que ofrecer: por más que lo intenta, el padre no encuentra trabajo en ninguna de ellas. Y se acerca una noche más sin nada que comer y con el dinero justo para pasar la noche en un albergue. En esas secuencias Ozu ofrece dos momentos magistrales, igualmente terribles, pero expresados en dos tonos distintos. En el primero el padre pregunta a los niños si con el dinero que tienen prefieren comer o dormir bajo techo. Aunque los niños tratan de simular que no tienen hambre, deciden comer y devoran el plato en un hostal… mientras fuera comienza a llover y se anuncia una noche dolorosa

sin techo. En la segunda, con unas sonrisas y una alegría conmovedora, los tres juegan a imaginar que tienen delante una suculenta comida, que se sirven té y arroz como si todo fuera normal. Los personajes sucumben con resignación a su triste panorama, tratando de hallar algo para disfrutar allá donde sólo hay desolación, y Ozu alcanza un enorme lirismo con la sencillez del gesto y la cuidadosa disposición de los personajes en el encuadre.

Los niños cumplen una función similar a la que tienen en **He nacido pero…** De nuevo Ozu retrata la infancia con una mezcla de sumisión y rebelión, de aceptación de las reglas tradicionales y el cuestionamiento desde el punto de vista infantil de los lados más absurdos de la vida, como siempre a través de pequeños detalles. Como en el film de 1932, los dos niños actúan de forma idéntica: ambos realizan casi los mismos gestos, actúan al unísono como en una coreografía y son el vehículo para algunos instantes de tierno humor, por ejemplo con sus burlas a la niña que encuentran en el albergue. Su actitud sumisa propone también algunos gestos de rebelión a las circunstancias: después de haber conseguido un perro vagabundo (la policía paga 40 yens por cada uno, en una campaña contra la rabia), a Zenko no se le ocurre otra cosa que gastarse el dinero en la gorra que tanto le gusta, olvidando la necesidad de comer con ese dinero; y cuando el padre les deja solos para ir a buscar trabajo, se pelean y acaban perdiendo el hatillo con sus únicas pertenencias. A través de esas pequeñas vivencias, Ozu concreta con enorme precisión y simpleza el proceso de responsabilidad y aprendizaje por el que los niños deben pasar antes de comprender al padre, en un recorrido menos trascendente pero paralelo al de **He nacido pero…**

Un albergue de Tokio demuestra que al final de su período mudo Ozu ya tenía prácticamente determinado su peculiar estilo, que todas esas renuncias formales ya estaban apuntadas, o definitivamente apuntaladas, en este film, desde el estilizado juego de líneas verticales, aquí utilizadas sobre todo a través de los postes del telégrafo que recorren el camino, de una manera más exacta que en **He nacido pero…** También figura la costumbre de iniciar las secuencias con objetos, a veces de manera determinante y siempre con una perfecta disposición en el encuadre: los enormes carretes

que “amueblan” el exterior de las fábricas definen en un solo plano un mundo inerte, casi fantástico; cuando el padre ha encontrado por fin trabajo en el establecimiento de una antigua amiga, al plano de los niños en un sueño reparador sigue una imagen de ropas colgando al viento: es el comienzo de una vida regular y alegre, de una cotidianeidad sencilla pero feliz. Además los movimientos de cámara ya están prácticamente reducidos a algunos *travellings* que siguen a los personajes cuando van andando y ya abunda la característica disposición de los personajes en Ozu, juntos y mirando al horizonte.

Pero sobre todo esa depuración del estilo no rompe, como lograría muchas veces Ozu en adelante, sino que potencia, en una extraña y difícil pirueta, el aspecto sentimental y emotivo de la película, que en algunos momentos llega a sobrecoger precisamente por la austeridad y la dosificación de sensaciones con que está expuesto el drama. Ozu utiliza una puesta en escena de delineante para lograr extrovertir los sentimientos humanos más primitivos y directos.

Como en **Caminad con optimismo** (1930), el protagonista tendrá que cumplir un camino de redención por su vida “desviada” por medio de la ayuda incondicional a una mujer. El protagonista de **Un albergue de Tokio** es un padre solo —como están solas las madres de **Historia de una hierba errante** (1934) o **No debe dejar de quererse a la madre** (1934)—, que a su vez encuentra en el camino a una mujer que no tiene nada ni a nadie, más que a una pequeña hija. Cuando el padre —personaje que recupera el nombre de Kibachi de las precedentes **Tentación** (1933) e **Historia de una hierba errante**— establece su vida y ya no tiene que preocuparse por el alimento diario, se dedica a matar horas bebiendo sake y conversando con la chica de un prostíbulo. Por elección propia pagará sus borracheras sacrificando su libertad por ayudar a la mujer que ama y salvar a su hija, enferma de disentería.

Este melodrama realista y directo, que sin embargo cultiva cierta abstracción de la realidad en el fantasmagórico caminar inicial del padre y los niños, o en ese prostíbulo sin nadie más que los dos personajes, es una de las obras maestras del periodo mudo de Ozu. Aunque estuvo a punto de ser sonora: en ese momento los demás directores de la Shochiku ya se habían pasado al sonoro y Ozu

afirmaba que la compañía "*me hizo filmarla como si fuera sonora*". Al final quedó silente, pero con una música añadida que apoya acertadamente la honda tristeza de buena parte del film. Según el catálogo realizado en Japón por Susanne Scherman y Yasujiro Nishimura para la retrospectiva de Ozu que se ofreció con motivo del 90 aniversario de su nacimiento, el guión de **Un albergue de Tokio** está acreditado a Uinzato Mone, un seudónimo que englobaría a Yasujiro Ozu, Tadao Ikeda y Masao Arata, aunque en las filmografías sólo suelen figurar como autores los dos últimos. El nombre inventado es una distorsión fonética de "*without money*" ("sin dinero", en inglés) que reflejaría la penuria económica de los protagonistas del film y del propio Ozu en ese momento, tras la muerte de su padre.

Historia del caballero de la pensión

(*Nagaya shinshiroku*, 1947)

Nuria Vidal

Tashiro llega a casa de Tamekichi acompañado de un niño abandonado que le ha seguido hasta allí. Tamekichi se niega a aceptarlo y le sugiere que se lo lleve a la viuda Otane, quien se ve forzada a aceptar la presencia del niño en su casa. A la mañana siguiente, Otane reprende a Kohei, el niño, por haberse hecho pis en la cama. Harta de él, va a casa de Tamekichi para pedirle que se lo lleve. Juntos acuden a ver a Kihachi, un hombre con experiencia con niños, que se niega a aceptar la responsabilidad de Kohei. Entre los tres deciden que Otane le lleve a la última casa que recuerda. Pero allí no hay nadie que conozca al niño. Otane intenta abandonarle en la playa sin resultado, ya que Kohei la sigue fielmente. Esa noche hay una reunión en casa de Kihachi para celebrar que uno de sus hijos ha ganado 2000 yens en la lotería, y al volver a casa Otane ve que el niño no duerme porque tiene miedo a hacerse pis de nuevo. Ukiko, una *geisha* amiga de Otane, le hace

una visita y le regala 10 yens a Kohei. Otane le manda a jugarlos en la lotería confiando en la suerte de los inocentes, y cuando vuelve sin ellos le regaña, haciéndole llorar. Al día siguiente, Otane descubre que le han robado unos dulces y acusa al niño. Él lo niega, ella insiste y, al demostrarse que él no ha sido, le pide perdón. Es la primera vez que Otane siente algo por Kohei, aunque aún no quiere aceptarlo. A la mañana siguiente Otane comprueba que Kohei se ha ido. Ha vuelto a hacerse pis en el colchón y por eso ha desaparecido. Preocupada por él, le busca por el barrio, sin encontrarle. Otane se da cuenta de que se ha acostumbrado a Kohei cuando su amiga Ukiko se lo hace notar. Esa noche, Tashíro vuelve a traer al niño. Hay una segunda oportunidad para Otane, que se siente dispuesta a quedárselo como hijo. Junto con Ukiko, le lleva al zoológico, y luego a hacerse una foto de recuerdo. Esa noche, cuando se preparan para cenar, aparece el padre de Kohei. Lo ha estado buscando por todas partes durante cinco días, y al final ha conseguido dar con él. Nunca lo abandonó, y sólo pensaba en recuperarlo. El padre le agradece a Otane sus cuidados y se marcha con Kohei. Otane se queda sola, y piensa que le gustaría tener un hijo. Tashiro le dice que puede encontrar un niño en el Parque Ueno, donde se reúnen todos los niños sin hogar. La película acaba con una panorámica de los niños en torno a la estatua de Saigo.

Durante la guerra Ozu se vio obligado a enrolarse en la Armada Imperial en calidad de cineasta. Destacado en Singapur en 1943, se dedicó a preparar filmes de propaganda que nunca llegó a rodar, ya que conseguía, de una forma o de otra, sabotear los distintos proyectos nacionalistas que le proponían. Ozu dedicaba la mayor parte de su tiempo a ver películas americanas confiscadas por el gobierno del Emperador. Ford, Chaplin, Vidor, Hitchcock, Wyler y Welles, del que se declaraba ferviente admirador. Acabada la guerra, Ozu, que no había sido soldado, fue sin embargo considerado un prisionero de guerra y pasó seis meses en un campo inglés cerca de Singapur. A principios de 1946 volvió a un Tokio en ruinas, a un Japón que nada tenía que ver con el de antes de la guerra, y empezó a trabajar.

La primera película de Ozu después de la guerra fue **Historia del caballero de la pensión** (1947). En realidad, Ozu no quería hacerla: "*Me sentía aún muy cansado. Pero la compañía me insistía*

para que hiciera una película lo más deprisa que pudiera. Escribí el guión en doce días. Nadie pensaba que pudiera trabajar tan deprisa: les dije que ésa sería la última vez que lo haría"[1]. El resultado fue un film extraño, una mezcla de estilo de preguerra con un tema de la posguerra, en el que se reconoce plenamente a Ozu en sus planos y en sus composiciones, pero no tanto en sus personajes.

Aunque esto no es del todo cierto. Si bien no hay, como será habitual en prácticamente todo su cine posterior, familias bien estructuradas —no olvidemos que la guerra acaba de terminar y el país se está recomponiendo lentamente—, sí encontramos la presencia de un niño, que responde a una de las constantes de su cine desde antes de la guerra hasta el final de su carrera. Un niño que en este caso es un niño abandonado, uno de los muchos huérfanos de guerra que pululaban por las calles de Tokio y que el film muestra en una secuencia final casi documental. Si el cine de Ozu anterior a la guerra se centraba más en la clase obrera y en el que realiza después de la guerra se decanta hacia un retrato de las clases medias, en esta película "de transición" encontramos personajes y espacios que no son ni lo uno ni lo otro. En primer lugar, sus protagonistas viven solos. Tamekichi monologa consigo mismo, Otane no quiere compartir la vida con nadie, la familia de Kihachi no se ve. Este grupo humano, propietarios de sus casas, comparte un espacio común, pero no son nada solidarios entre sí, como lo serán más tarde los grupos familiares de Ozu.

En realidad, lo que acaba contando la película es la historia de una amistad entre una mujer mayor y un niño abandonado. Y lo cuenta a través de un estilo que era y seguirá siendo el de Ozu, un estilo que no se modifica con el paréntesis bélico y que en este film se muestra en secuencias que se pueden considerar casi paralelas: la llegada de Kohei a casa de Otane la primera noche y la cuarta. Las mañanas del segundo y el cuarto día, cuando Kohei se hace pis en la cama. El paseo a la playa para abandonarle, el deambular en la calle para encontrarlo. Todo se articula en un juego de dobles con un punto de inflexión que, ese sí, es completamente nuevo en el cine de Ozu: la secuencia de la fotografía, donde se atreve a llevar hasta el límite su concepción del vacío dejando la pantalla en negro durante un tiempo, sumergiendo al espectador en la oscuridad mientras seguimos el diálogo. Cuando la imagen vuelve, el estudio

del fotógrafo está vacío. Los personajes han desaparecido, sólo queda su huella invisible. Después de este plano, el film tiene que acabar. Ya no hay nada más que contar. La llegada del padre y su explicación, y sobre todo la última conversación de Otane con Tashiro, responden a una concesión —extraña y prácticamente única— de Ozu a la presión del momento. La moralizante conversión de la egoísta Otane y su conciencia del problema de los niños abandonados nada o casi nada tiene que ver con Ozu, que a partir de ese momento se sintió liberado de cualquier compromiso social. Pero, a pesar de ese final un poco "añadido", tal como David Bordwell afirma: "*Si Ozu sólo hubiera rodado estos 72 minutos en toda su vida, ya merecería ser considerado uno de los mejores directores del mundo*"[2].

El fin de la primavera

(*Banshun*, 1949)

Santos Zunzunegui

Para buena parte de la crítica, **El fin de la primavera** (1949) ocupa un lugar central en la evolución de la obra de Yasujiro Ozu. Hasta cl punto de que suele reconocerse en este film la primera expresión del estilo de madurez del cineasta. Esta apreciación, sin dejar de ser parcialmente cierta, merece una serie de precisiones que sitúen a la película en su auténtico carácter de obra de transición que, apuntando hacia el futuro, no deja de vincularse con el pasado.

La referencia al pasado debe entenderse de dos maneras complementarias: la primera, señala el hecho de que **El fin de la primavera** supone el reencuentro de Ozu con Kogo Noda, guionista con el que había colaborado repetidas veces desde su primer film. **El filo de la penitencia** (1927), habiéndose interrumpido la relación en 1934, tras **No debe dejar de quererse a la madre**. A

partir de **El fin de la primavera** toda la obra posterior de Ozu hasta su muerte será fruto de la colaboración con Noda.

En segundo lugar, y esto si que es verdaderamente relevante, porque si en este film podemos aislar buena parte —si no todos— de los estilemas que van a individualizar el Ozu final de los años 50 y 60 (y que van desde la temática familiar hasta las elecciones de puesta en escena y montaje llamadas a individualizar de manera radical su cine), su emergencia va a llevarse a cabo en diálogo con otras formas narrativas que su cine había explorado a fondo a lo largo de los fructíferos años treinta.

Este punto de vista tiende a enfatizar el que, siendo verdad que **El fin de la primavera** es una película estructurada formalmente a través de opciones estilísticas tales como una planificación basada en la ubicación de la cámara a ras de suelo y la utilización de un dispositivo narrativo que se extiende por los 360º del espacio diegético, presenta toda una serie de opciones que están llamadas a desaparecer, prácticamente, en el Ozu final, cuyo primer film emblema sería **Cuento de Tokio** (1953) y que alcanzaría el estadio definitivo en su primera obra en color, **Flores de equinoccio** (1958).

Unos pocos ejemplos deberían bastar para justificar las afirmaciones anteriores. En primer lugar podemos tomar la escena en la que Noriko (Setsuko Hara) y Hattori (Jun Usami) pasean en bicicleta junto a la playa, filmada mediante esos *travellings* de acompañamiento que tanto prodigó Ozu en los años treinta y que están llamados a desaparecer sustituidos por la inmovilidad casi absoluta de la cámara en filmes posteriores. Otro tanto sucede con los movimientos de cámara que siguen a ras de suelo (a distinta distancia y velocidad) a Somiya (Chishu Ryu) y Noriko en la escena que sigue inmediatamente a la del teatro *Noh* y que marca la primera crisis entre hija y padre.

Precisamente la escena del teatro *Noli* ofrece un ejemplo de meridiana claridad acerca del carácter de transición de una obra como **El fin de la primavera**. De un lado, la escena forma parte —junto con la ceremonia del té que abre el film y la visita al jardín de Ryoanji— de la serie de escenas vinculadas con la tradición que salpican el relato, subrayando su "japonesidad". Por otra parte, la escena se estructura en torno a principios dramáticos que están lejos

de ser los que suelen predicarse como típicos del cine de Ozu. Pese a que el marco es estrictamente tradicional —y a que Somiya es mostrado literalmente inmerso en la obra— toda la escena pivota en torno al descubrimiento por parte de Noriko, primero, y a la decepción que le causa el hecho, después, de la posible relación entre su padre y la viuda Miwa (Kuniko Miyake). La escena está tratada mediante la oposición entre la pieza teatral que se desarrolla en toda su magnífica indiferencia y la creciente insatisfacción de una Noriko que se siente traicionada por un padre al que venera y a cuyo cuidado se ha entregado. Podríamos hablar aquí —como lo hace Bazin al describir la secuencia de la cocina de **El cuarto mandamiento** (*The Magnificent Ambersons*; Orson Welles, 1942)— de que "*la escena se va cargando como un condensador*". De hecho, la escena multiplica los planos cercanos de Noriko, graduando de esta forma el acceso del espectador a su crisis psicológica. Por si fuera poco, si durante la primera parte de la secuencia la relación entre los personajes se establece mediante el puro *raccord* de miradas, con renuncia a cualquier encuadre que suelde los espacios disjuntos que la componen, al final de la misma Ozu incluirá un plano que nos permite visualizar las posiciones relativas de los tres personajes fundamentales.

Paradójicamente (o no tanto), los aspectos más novedosos de **El fin de la primavera** se encuentran en el cruce de caminos entre dos tradiciones. Hasta el punto de que en el nivel temático la película muestra cómo las costumbres japonesas se ven modificadas tras la Segunda Guerra Mundial —tanto David Bordwell[1] como Kristin Thompson[2] han subrayado el hecho de que el film presenta una visión liberal de las relaciones matrimoniales y paterno-filiales— mediante la presentación gradual y la interacción entre personajes que encarnan valores diferentes: desde la tía Masa y su tarea de casamentera tradicional, hasta Aya (Yumeji Tsukiota), la joven divorciada amiga de Noriko, que vive tan impregnada de Occidente que hasta las piernas se le duermen al adoptar las posturas naturales exigidas por la configuración típica de las casas japonesas, pasando por un Somiya que pone por delante de su propio bienestar la felicidad de su hija.

Curiosamente, a este "progresismo" del film en su dimensión puramente argumental —que en Ozu, conviene no olvidarlo, es

también una de las dimensiones relevantes de su estilo—, le corresponde, en una especie de curiosa simetría invertida, una exploración de determinados valores estilísticos que van a enraizar el film en la tradición artística de la "japonesidad" más tradicional.

Es aquí, precisamente, donde juegan su papel decisivo tanto los elementos que están llamados a jugar un papel básico en el arte de Ozu, en el futuro inmediato (el uso de un espacio de 360º, combinado con la "indiferencia" ante el eje que sirve de organizador en el cine tradicional; la cámara a ras de suelo; los planos de transición o "naturalezas muertas" que puntúan las secuencias cuando no las escinden; los "objetos migratorios"), como la presencia en el relato de determinadas secuencias en las que van a coagularse algunos de los signos más obvios de la cultura japonesa.

Desde este punto de vista conviene prestar atención a las dos secuencias que la película dedica a la ceremonia del té, primero, y a la visita al jardín de Ryoanji en Kioto, después.

La primera, que ocupa el privilegiado lugar de servir de inicio al film, se presenta como un destilado esencial de las estrategias de sentido que van a movilizarse en la obra posterior de Ozu. Enumeremos rápidamente algunas de sus características mayores: la audacia del uso de un plano de situación —aunque la denominación es un tanto engañosa en este caso— que oculta el espacio en el que se va a ubicar la protagonista; el juego al que la escena se entrega con las posiciones relativas que ocupan a lo largo de la ceremonia Noriko y su tía Masa. Pero, sobre todo, hay que destacar que la secuencia se abre con "cuatro" planos —tres de ellos dedicados a diferentes vistas de la estación ferroviaria de Kitakamakura, el último al tejado de un templo— que, si se vinculan con la historia que comienza en esos momentos —el sonido del telégrafo sobre la primera imagen, la inferencia de que el tejado pertenece al edificio que alberga la ceremonia del té, la referencia a su llegada en tren hecha por la señora Miwa en la continuación de la escena— sólo muestran la "ausencia" de los personajes. Más adelante la ceremonia del té es interrumpida por la irrupción en el tejido fílmico de "tres" planos que describen aspectos de lo que se supone el exterior del templo. La secuencia terminará con "dos" planos de los que el primero parece pertenecer a la serie de insertos

inmediatamente anterior, mientras que el último sirve tanto de clausura a la escena a la que sigue como de transición a la siguiente. De esta manera, desde el comienzo, el film busca un "tono" y un "ritmo" (la cadencia
4-3-2
de las imágenes "vacías").

Buena parte de estas estrategias reaparecen en la memorable secuencia del jardín Ryoanji de Kioto. Se trata de una breve escena formada por ocho planos, de duraciones variables entre los 6 y los 11 segundos, con la notable excepción del número 4, que recoge en plano cercano lateral desde atrás la conversación entre Somiya y su amigo Onodera —Masao Mishima— acerca de la inexorable partida de los hijos para casarse, y que se acerca a los 50 segundos de duración. Cinco de los planos —los números 1, 2, 5, 7 y 8— son vistas parciales o totales del jardín y en varios de ellos se enfatiza la presencia de uno de los grupos que emergen de la arena rastrillada: dos piedras, una de dominante horizontal, la otra vertical, situadas en el área suroeste del jardín. El plano 3 muestra a los dos amigos sentados en la veranda del ala norte, mientras en primer término se recortan las piedras citadas. En el plano 6 Ozu los filma desde un ángulo similar al encuadre —plano 4 — en el que se recoge la conversación y que es el único fragmento de la escena que contiene diálogo, pero a diferencia de lo que sucedía en esta imagen en la que los cuerpos ocultaban la vista del jardín, podemos observar al fondo en perspectiva el grupo citado de piedras.

Dos aspectos deben ser subrayados de inmediato. El primero es la exquisita "asimetría" de que hace gala la escena, dimensión que comparte con la secuencia de la ceremonia del té a la que antes me he referido. Conviene recordar que para la concepción taoísta del mundo y el pensamiento *zen*, una tarea fundamental del arte es evitar de manera deliberada lo simétrico, no sólo porque expresa la idea de lo completo, sino porque representa una repetición. La uniformidad de la simetría daña inexorablemente la frescura de la imaginación creadora e impide que se alcance la verdadera belleza, que sólo puede ser descubierta completando mentalmente lo incompleto.

El segundo aspecto no es menos importante. Me refiero a que la escena está organizada de manera "centrípeta". Me explico: tal y

como está planificada, pivotando sobre la conversación de los dos amigos, tiene como finalidad la "equiparación" de las figuras humanas con las piedras que forman el jardín. De hecho, se nos propone una "homologación", a través de la rotación de los signos, entre la materia inorgánica y la orgánica que es, literalmente, absorbida e integrada en un dispositivo que la sitúa en otro nivel de sentido. De hecho, en un jardín como Ryoanji, "*despojado de materia vegetal y de su materia acuosa sólo permanecen las piedras que, como huesos de un esqueleto, desafían el tiempo. La piedra es inmutable —al menos a escala humana— y casi indestructible*"[3].

Meditación sobre el tiempo, esta escena de **El fin de la primavera** nos entrega "*la forma inmutable en la que el cambio se produce*" (Deleuze). Lejos de cualquier trascendencia, la banalidad del quehacer humano es puesta de manifiesto de una vez por todas. Como **El fin de la primavera** enuncia en su final, todo el mundo cabe en una humilde monda de manzana.

Las hermanas Munakata

(*Munakata shimai*, 1950)

Esperanza Lufiego

La compañía Shintoho se forma en 1947. Durante los años siguientes produce películas de directores tan prestigiosos como Naruse —**Okasau** ("Madre", 1952)— y Mizoguchi —**Yuki Fujin Ezu** ("El destino de la señora Yuki", 1950) y **Saikako ichidai onma** ("Vida de Oharu, mujer galante", 1952)—. En 1950 la Shintoho ofrece a Ozu, fiel a la Shochiku, un contrato tentador a cambio de imponerle la historia y los actores.

Las hermanas Munakata está basada en la novela de Jiro Osaragi, escritor muy popular que había sido consejero del gobierno japonés. Aunque en un principio a Ozu le interesaba el proyecto, siempre prefirió escribir historias originales teniendo como referencia a actores concretos; de todas formas, ésta se integraba dentro del género de películas que a él interesaban, los *gendai-geki* o temas de familia. El resultado fue un reparto con algunas de las más grandes estrellas del cine japonés: Kinuyo Tanaka, actriz fetiche de Mizoguchi, a la que ya había dirigido anteriormente, Chishu Ryu, actor habitual en sus películas, y otros con los que no había trabajado hasta ese momento.

Esta película, si bien no está considerada como una de las grandes obras maestras de Ozu, tal vez por su excesivo esquematismo, muestra, como en el resto de su filmografía, el enfrentamiento dialéctico entre tradición y modernidad, entre la situación de Japón antes y después de la Segunda Guerra Mundial. Así, participa de uno de los temas más habituales en la cultura japonesa desde 1920: una pareja de mujeres, generalmente hermanas, representan el pasado y el presente, respectivamente. Una vez más, el conflicto generacional emerge en el cine de Ozu.

La oposición establecida entre las dos formas de pensar se encuentra inscrita dentro de la vida familiar y está representada a través de la puesta en escena y la observación minuciosa de las acciones cotidianas y domésticas. Mientras que Mariko proyecta una acción física, excesivamente *naif* y pizpireta hacia el exterior, con su ajetreado y teatral movimiento, Setsuko se presenta con formas muy contenidas y ritualizadas, siendo, sin embargo, el personaje con el arco de transformación más activo. En los planos finales de la secuencia en que Mimura abofetea a su mujer una y otra vez, la inalterabilidad física de Setsuko crea una extraordinaria

tensión acentuada por la frontalidad de la toma, mientras que la exagerada reacción física de su hermana ofrece el contrapunto adecuado para sumergirnos en el drama de esta mujer. Viendo esta escena parece inevitable acordarse de la inexpresiva Bette Davis en **La loba** (*The Little Foxes*; William Wyler, 1941) cuando niega ayuda a su marido moribundo.

En Ozu, la intriga y la acción no existen en el sentido dramatúrgico occidental, prescinde en gran parte del argumento y se centra en una meticulosa representación formal. En muchas ocasiones, los nudos aparentemente más dramáticos se construyen con elipsis. En **Las hermanas Munakata** opta por aligerar el comienzo de contenido melodramático e inicia la película con una serie de secuencias introductorias. Los problemas emergen cuando Hiroshi se ofrece para prestar dinero a Setsuko y así proseguir con el bar. A diferencia de otros filmes de Ozu, a partir de ese momento se suceden una serie de conflictos demasiado "explicitos": entre las hermanas, entre Mariko e Hiroshi, entre Setsuko y su marido. Tanto es así, que será la primera y última película de Ozu en la que una mujer se manifiesta con un grito. Sin embargo, los encuadres, puntos de vista y el montaje son tan rigurosos como en cualquiera de sus otras películas.

La puesta en escena de Ozu renuncia a los movimientos de cámara y a todo artificio que le aleje del ritmo, del ritual y de la precisión con la que muestra la vida cotidiana japonesa. Busca en cada instante la cohesión entre contenido y forma. La altura de la cámara se sitúa al mismo nivel o ligeramente inferior al de los personajes sentados sobre el tatami. Este peculiar punto de vista ayuda a la creación del efecto de profundidad en la arquitectura japonesa y realza la distribución espacial de los elementos en el encuadre, favorecido por el uso del cuadriculado de las mamparas móviles y la ausencia de muebles pesados en el decorado. Los personajes son los protagonistas de unos encuadres generalmente frontales o de perfil.

La minuciosidad con la que Ozu analiza y muestra el espacio en cada película, contribuye no sólo a la construcción de un espacio homogéneo sino a la creación del *tempo* de la película. En este sentido es clave el ritmo y el número de pasos que un actor tiene que dar para recorrer los distintos trayectos e itinerarios. El espacio

es tiempo y el tiempo es espacio. Recordemos el final de la secuencia en la que Setsuko se despide de Hiroshi y la vemos a través de un *travelling* de acompañamiento que congela su propio movimiento; el siguiente plano es un general andando por una calle desierta y en penumbra. La manera de caminar deslizándose, la inmensidad de los edificios y el consiguiente empequeñecimiento de la figura presagian la soledad final del personaje.

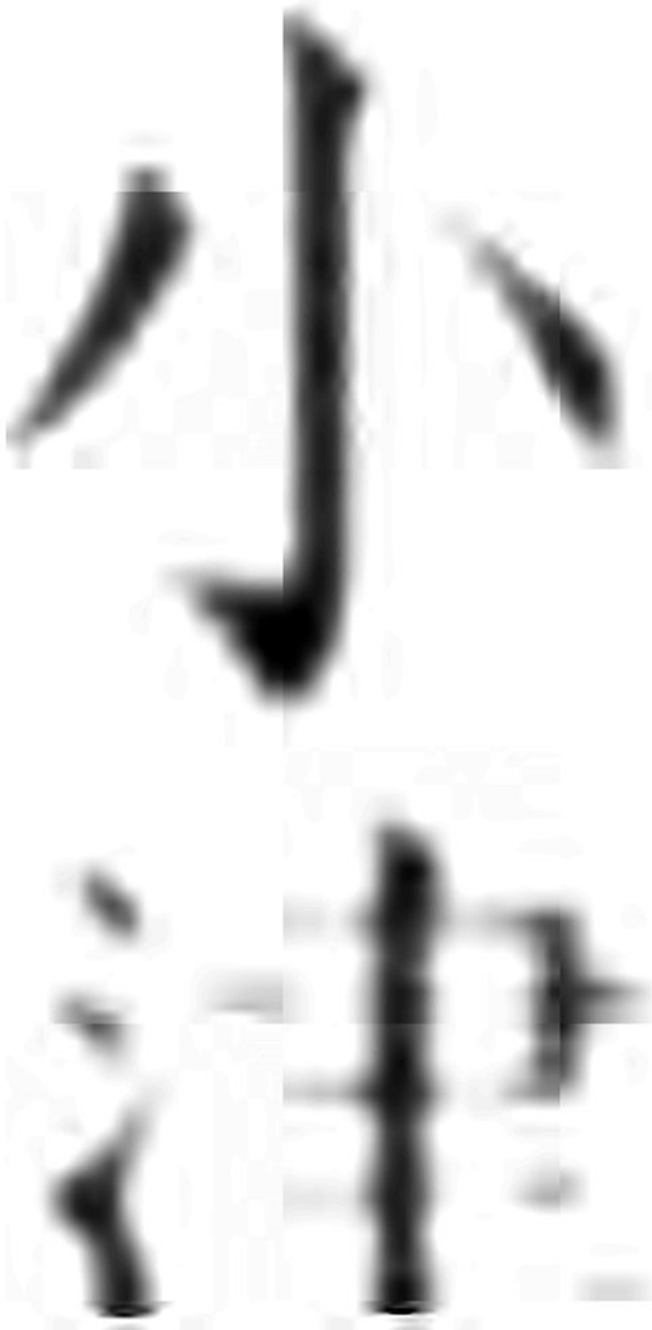
Ozu concibe cada escena de la acción narrativa como un espacio de 360 grados, un espacio circular, diferenciándose claramente del montaje clásico del cine occidental basado en la regla de los 180 grados. El personaje o los personajes ocupan un puesto central y la cámara elige algunos de los puntos de la circunferencia. El espacio se constituye en anillos concéntricos sobre el personaje. El montaje más común en las secuencias que giran en torno a una conversación es el corte de 0 a 180 grados, que produce en los planos más cercanos una dilatación espacial con respecto a los planos de conjunto y convierte a cada personaje en una unidad visual y dramática. El salto de eje forma parte orgánica de estas planificaciones, sin que desoriente espacialmente al espectador; esta pequeña violencia en el montaje acentúa la propia violencia de las conversaciones. Queda en evidencia, una vez más, el dispositivo de la puesta en escena.

La cortesía japonesa evita la conversación cara a cara. Las personas hablan, más bien, sentándose en ángulo recto, o bien lado a lado mirando el jardín. Estas reglas disponen a los personajes de las películas de Ozu. La palabra es un elemento esencial de la acción. La posición del cuerpo, de la cabeza y la dirección de las miradas amplían y matizan las conversaciones de los personajes. Conversan mirando el mismo paisaje, como las charlas que ambas hermanas mantienen con su padre o los distintos encuentros de los personajes en las escaleras del templo. Se colocan uno al lado de otro, y giran la cabeza levemente. Por tanto, resulta natural que sus miradas se dirijan en direcciones paralelas, en lugar de enfrentarse mutuamente. Kinuyo Tanaka compone una Setsuko cuya liturgia del gesto es la esencia misma del personaje. Las relaciones espacio-temporales establecidas en las escenas con el marido van más allá de la anécdota argumental de esta película y denotan las estructuras altamente jerarquizadas de la familia japonesa tradicional. Es en esa

familia, lugar privilegiado por Ozu, donde inscribe las contradicciones de su sociedad. Las cosas tienen un orden y las personas tienen su puesto; se generan así la dignidad y moralidad de los personajes.

La arquitectura del espacio fuera de campo se configura con las miradas, las posiciones, las entradas y salidas de los personajes y los sonidos (tren, puerta de entrada de la casa, etc.) creando un tiempo y suspense dramático permanente. Las apariciones del marido de Setsuko, sobre todo en el dormitorio, se caracterizan por la visión de una parte del personaje, manifestándose como una "presencia ausente". Su tratamiento a lo largo de la película es uno de los más enigmáticos de la filmografía de Ozu. Articula la mirada, generalmente, fuera de campo, en pocas ocasiones le veremos mirar directamente a los ojos de otro personaje. Además, por sistema se le relaciona con los gatos que pululan sigilosamente por la casa; incluso en su ausencia, la presencia de estos animales nos remite inmediatamente a el (recordemos el gesto de desagrado con el que Mariko coge a uno de ellos, ese mismo gesto lo repite con su propio cuñado). A lo largo de la película va desapareciendo como cuerpo hasta convertirse en un fantasma (secuencia del bar, marcada por la iluminación en penumbra, interrumpida con la intermitencia del luminoso de neón) o en una sombra (secuencia del ataque al corazón).

La narración de Ozu alterna escenas de acción de la historia y porciones insertadas que nos llevan lejos de ella, utilizando planos intermedios que marcan algunas transiciones de secuencias. Estos planos no siempre informan sobre los lugares donde se van a desarrollar las acciones. En ocasiones, muestran espacios cercanos a las localizaciones de las escenas dramáticas; otras veces, parece que no conforman la diégesis de la historia y sin embargo luego los descubrimos contextualizados. Simbólicamente parecen representar estados de ánimo del personaje o sencillamente fluyen en la narración y la dejan suspendida, crean otros niveles de lectura donde la forma poética se expresa (el robusto árbol con los brotes de hojas meciéndose al viento, la lluvia que cae…) y el haiku se hace imagen y sonido.



El comienzo del verano

(*Bakushuu*, 1951)

Nuria Vidal

La familia Mamiya vive en Kamakura, cerca de Tokio. El abuelo se dedica a cuidar canarios, la abuela se ocupa de la casa. Su hijo Koichi, médico en un hospital de la ciudad, está casado con Fumiko y tiene dos hijos pequeños, Minoru e Isamu. Noriko, hermana de Koichi, es una joven soltera que trabaja de secretaria en Tokio. La familia se prepara a recibir la visita de un hermano del abuelo, que pasará unos días con ellos. En su tranquila vida cotidiana hay un pequeño problema que comienza a preocuparles: Noriko debe casarse. Por eso, cuando su jefe, Satake, le propone un pretendiente, un hombre mayor de excelente posición, la familia se muestra encantada. Todos están impacientes porque Noriko encuentre un marido. Todos menos ella, que no siente ninguna urgencia en contraer matrimonio. Sin embargo, será Noriko la que tome una decisión inesperada cuando acepte casarse con Yabe, un viejo amigo y vecino, viudo con una hija que trabaja con su hermano y que está

a punto de ser trasladado a otra ciudad. La boda de Noriko cambia la vida de todos ellos, obligando a la familia a dispersarse. En un epílogo vemos a los padres viviendo en el campo en casa del tío.

El comienzo del verano (1951) puede considerarse la primera de las grandes películas familiares de Ozu. Aunque antes se había ocupado de la familia como tema central, es en este film donde la familia se convierte en el único centro de la historia. Mejor dicho, de la no historia, ya que lo que pasa en **El comienzo del verano** es prácticamente nada desde el punto de vista de la dramaturgia: "*Quería mostrar ante todo el final de un ciclo de la vida. Quería mostrar la mutabilidad. No me interesaba la acción en sí misma… El resultado debía dejar en el espectador una sensación un poco dolorosa*". Nada y todo. La vida cotidiana como un continuo en el que las cosas suceden sin darnos cuenta, un espacio y un tiempo en el que las pequeñeces ocupan un lugar primordial, un momento en el que las grandes decisiones surgen de las pequeñas coincidencias del azar.

El comienzo del verano se estructura en tres partes bien definidas: la presentación de los siete miembros de la familia, con los rituales de la vida diaria —el abuelo y sus canarios, la abuela y Fumiko en la casa, los niños jugando y estudiando—, Noriko en la oficina y Koichi en el hospital. El ritmo pausado y rutinario de la cotidianeidad no se altera con la llegada del viejo tío, hermano del abuelo, un hombre sordo que permite introducir por un lado el humor a través de los niños, y por otro la tradición en dos momentos notables: la visita al Buda y el espectáculo de teatro *kabuki*. Este primer acto se cierra con la propuesta de matrimonio que el jefe Satake hace a Noriko. Durante el segundo acto, el tema del matrimonio será el dominante desde distintos puntos de vista: Noriko y sus amigas, las casadas y la soltera, Fumiko y Koichi, los abuelos, los vecinos. Todos opinan, piensan, quieren, deciden. Casar a Noriko se convierte en una mínima obsesión. Mínima, porque en realidad nada especial sucede, hasta que los dos niños —en un rasgo típico de los niños de Ozu— se marchan de casa. Es para ese tiempo *off* de la búsqueda de los niños para el que Noriko reclama la compañía de Yabe, el vecino, donde se resuelve el conflicto. Ozu nos escamotea el momento crucial de la historia situando la toma de decisión de Noriko fuera de campo, y no nos deja ver en ningún momento a la pareja una vez decidido su matrimonio. Con la

decisión de Noriko comienza un tercer acto en el que la familia acabará disgregándose, justo después de una secuencia muy importante, el momento de la foto en la que primero se reúne todo el grupo y después se retrata a los padres solos, en un anuncio de la separación irremediable.

Los tres actos se construyen de forma parecida alrededor de un momento de paz, de silencio, de vacío, justo en medio de cada uno: la visita al templo de Buda con el tío, la tarde de domingo de los padres en el parque y el paseo al borde del mar de Fumiko y Noriko. Pero si la planificación de los actos es semejante, lo que sucede en cada uno de ellos se resuelve de forma muy distinta. Mientras en el primero lo que predomina es la imagen de la familia y su mundo interior, en el segundo lo que manda es el exterior, es decir, el entorno laboral, las amigas, la vida urbana de Tokio, para en el tercero resolverse en encuentros dos a dos —Noriko y Tanti, Noriko y Fumiko, los abuelos en la habitación, Koichi y Noriko—, dejando fuera de la historia, como si no importara y en realidad no importa, a Yabe, el novio, el amigo, el futuro marido, del que en realidad nunca sabremos si quiere a Noriko, robándonos el momento que todo lo justifica: la boda de Noriko que nunca veremos.

Hay en **El comienzo del verano** muchas cosas interesantes que desmienten la idea generalizada de que Ozu es un cineasta de la tradición. Efectivamente lo es, pero no en el sentido más reaccionario del término, sino en el de la continuidad de un pensamiento capaz de adaptarse. Por ejemplo, las mujeres de Ozu, en este caso Noriko, pero también su amiga Aya y en menor medida Fumiko, son personajes fuertes, que toman sus decisiones por encima de las convenciones y los ordenamientos tradicionales que en este film, curiosamente, no están representados por el abuelo, sino por el hermano. Como ya suele suceder, las generaciones más viejas son más tolerantes con los cambios que las generaciones contemporáneas a esos cambios. El abuelo y la abuela aceptan la modernidad, aceptan el progreso, sin renunciar a lo que más quieren, a disfrutar de las cosas pequeñas, mirando el vuelo de un globo en el cielo. En cambio, Koichi, excelente Chishu Ryu en uno de los papeles que a Ozu tanto le gustaban, es incapaz de asumir que la mujer después de la guerra se ha liberado de una serie de

convencionalismos, como el de casarse sin amor.

En **El comienzo del verano** los típicos espacios urbanos vacíos de Ozu aparecen de una forma muy especial: los trenes, los edificios, las calles, adquieren categoría de iconos, igual que las distintas habitaciones de la casa, la oficina o el hospital, siempre filmados desde los mismos puntos de vista de la cámara. Pero encontramos en este film un espacio distinto, el de la playa, con su alto horizonte, en uno de los planos más hermosos e insólitos de todo el cine de Ozu, cuando vemos a las dos jóvenes, Noriko y Fumiko, de pie recortadas contra el horizonte en un momento de serenidad y belleza que casi hace desear que el film acabe ahí. Falso final, como otros dentro del tercer acto, que nos conduce hacia el auténtico y único final de los abuelos contemplando el cielo en una lejana provincia, que podría ser el principio de **Cuento de Tokio** (1953), con el que este **El comienzo del verano** forma un díptico indiscutible.

El sabor de la sopa de arroz

(*Ochazuke no aji*, 1952)

Casimiro Torreiro

Situado cronológicamente entre **El comienzo del verano** (1951) y esa obra maestra incuestionable, tal vez su film más popular, acabado y perfecto, **Cuento de Tokio** (1953), **El sabor de la sopa de arroz** parte en realidad de un viejo guión presentado por Yasujiro Ozu y por quien sería luego su guionista habitual, Kogo Noda, a la censura militar en fecha tan lejana como 1939, y cuya realización fue entonces denegada. Como buena parte de la obra de Ozu en la posguerra —lo señala con toda pertinencia Dario Tomasi en su imprescindible *Ozu* (Il Castoro Cinema. Roma, 1992)—, el film se centra exclusivamente en el análisis de un núcleo familiar, las complejas relaciones de una pareja (el ejecutivo Mokichi y su esposa, Taeko) que, casada según el tradicional método del acuerdo entre familias, lleva años soportándose en una cotidianidad tan formalmente respetuosa como vacía y, en ocasiones, incluso áspera e incómoda.

La rotunda negativa de la sobrina de ambos, Setsuko, a aceptar una cita arreglada por sus padres con el hijo de un amigo de la familia —un tema que recorre todo el film—, unida a un inopinado viaje de negocios de Mokichi al lejano Uruguay, precipitan una catarsis sentimental, la aclaración de posturas de ambos cónyuges y una límpida, hermosa clausura del relato con una secuencia en la que se reafirma el deseo de Setsuko, cortejada ahora por un muchacho, Noboru, al cual ha elegido, y no por el pretendiente seleccionado por sus padres.

Varios elementos resultan desconcertantes, aunque al tiempo apasionantes, para una mirada extranjera, y extrañada, sobre el film —que no otra cosa son estas líneas sobre el mismo—. Una, la forma particular de articular el relato, que presenta una subtrama que, en el comienzo, parece la principal: la negativa de la joven Setsuko, sobre la cual llueven los comentarios de las tres mujeres —su tía y dos amigas—, más mayores y, se supone, más experimentadas: "*Estás en la mejor edad de la vida… después te casas y la vida es dura… los maridos son terribles*", etc. Pero la historia de Setsuko, que en nada se parece al Cherubino mozartiano y que no pide a nadie que le diga "*che cosa é Amore*", se revelará pronto el contrapunto de la que verdaderamente será la trama principal, la explicitación de los problemas matrimoniales de Mokichi y Taeko, verdadera coartada para que, una vez más, Ozu ponga en imágenes su verdadera visión del mundo.

Otra es la forma, tan habitual en otros filmes del maestro japonés, de introducir, sin subrayarlos jamás, los aspectos cotidianos de un país que tanto estaba cambiando desde el trágico final de la Segunda Guerra Mundial, y de los que su cámara se convierte en *behaviorista* testigo. En este sentido, el primitivo guión presentado en 1939 sufrió modificaciones que atañen sobre todo a la captación de ese nuevo pulso social: las ceremonias occidentales de masas —el velódromo, que marcará el primer encuentro entre Setsuko y Noboru; un partido de *baseball* en el cual, no por casualidad, se descubrirá una infidelidad matrimonial—, junto a otras de marcado carácter local, pero sobre las que el director, por boca de un nostálgico exsoldado, parece pronunciarse ásperamente en contra: el *pachinko*, ese juego de azar con bolitas que, además de permitir a Wim Wenders una larga disquisición casi autista en su

Tokyo-Ga (*Tokyo-Ga*, 1985), posibilita un brillante monólogo de Mokichi sobre el juego y la soledad.

Así, el film bascula entre una crítica a las costumbres y los puntos de vista adoptados por algunos de los personajes —sobre todo las mujeres: una película como la que nos ocupa resiste con dificultades una mirada desde el feminismo radical—, casi todos ellos

pertenecientes a la burguesía acomodada, a la clase social que mejor parece haberse adaptado a las nuevas condiciones que el país vive tras la ocupación estadounidense, y el enfrentamiento entre una cierta superficialidad, un falso cosmopolitismo como valor máximo de esa burguesía, y los sencillos valores aportados por la tradición, y significativamente defendidos en el film por los portavoces del director, Mokichi y Noboru: "*Lo que cuenta es la solidez, la integridad*", afirma el primero, y corrobora el segundo, después de recordar que, en definitiva, la apariencia no tiene ninguna importancia. Y el hecho de que éste termine el film junto a Setsuko y su valor simbólico —la juventud, el futuro—, no dejan lugar a dudas sobre los posicionamientos de Ozu respecto a lo viejo y lo nuevo, a la tradición y a los cambios —inevitables, por otra parte: el viejo maestro también lo sabe— a que se ve abocada la sociedad japonesa en los tiempos que corren.

Y el mimo con que su cámara trata a Setsuko, portadora de un mensaje aparentemente rupturista respecto a una tradición que el propio Ozu parece considerar caduca en este punto —el matrimonio concertado—, se aprecia con todo rigor en la secuencia en que la joven comunica a su tía la inflexibilidad de su decisión de no aceptar la componenda que sus padres le proponen. La cámara del director encuadra a Taeko con una frontalidad (curiosamente) a la altura de la mirada, mientras mantiene los contraplanos de Setsuko levemente contrapicados, distinguiendo así la superioridad de una postura sobre la otra, y reafirmándolo con una interpretación de ambas según la cual el aire de la tía, levemente desdeñoso, choca con la firmeza sin concesiones de la joven sobrina…

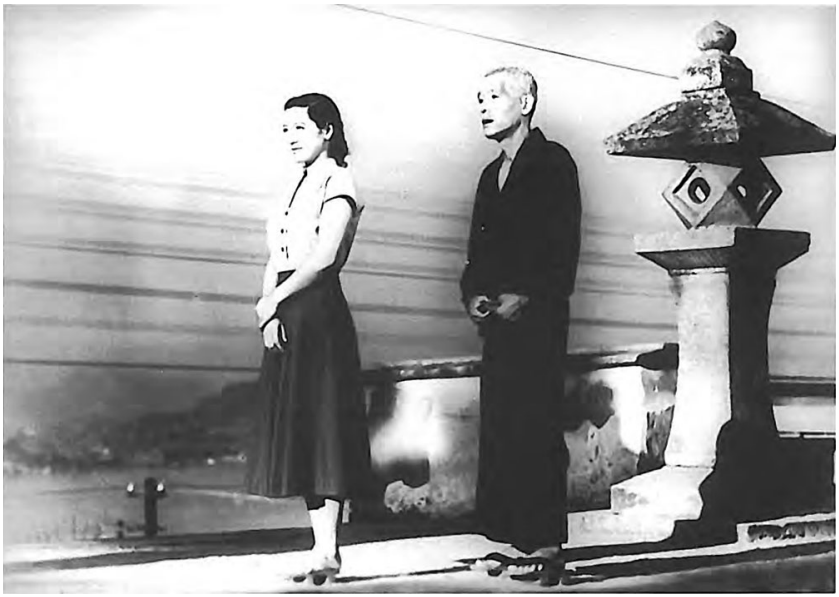
Pero lo que convierte a **El sabor de la sopa de arroz** en un film sencillamente memorable es la adecuación soberbia entre un contenido —la reivindicación de la simplicidad, de la sencillez, uno de los motivos centrales de todo el cine de Ozu— y una forma, el impagable, sutil, estremecedor estilo del maestro. Todo en el film adquiere una estricta dimensión significante, desde el nombre, que remite a una costumbre campesina que Mokichi mantiene pese a las reticencias un tanto altaneras de su esposa —el mezclar el arroz con té verde, algo que no parece precisamente elegante según las costumbres del Tokio burgués—. El nombre preludia el momento, decididamente majestuoso, del reencuentro afectivo de los esposos.

Dos secuencias demuestran la hipnótica capacidad de Ozu para comunicar sensaciones sin parecer que lo está haciendo. En la primera, el alejamiento de Taeko, que se va en tren por unos días fuera de la capital, despechada tras una discusión banalmente cotidiana con Mokichi, es mostrado a partir de un mismo punto de vista, la cámara que encuadra ora a la mujer, ora al rígido paisaje de las vías del tren vistas a través de un largo puente —los trenes, esa constante en la obra del maestro—, con el único *off* sonoro de una voz impersonal que anuncia el nombre de las estaciones, unida al sonido del tren.

Esa delicadeza para sugerir el proceso de pensamiento de la mujer sin decir jamás lo que piensa, ese respeto por las emociones del personaje contrastan vivamente con la penúltima secuencia del film, la larga explicitación del provisional regreso a casa de Mokichi, tras una avería en el avión que lo conduce a Montevideo, y su reencuentro con una Taeko que ya ha procesado en su fuero intimo el contenido de la discusión y ha sido capaz, lo entenderemos pronto no sólo por sus palabras, sino sobre todo por su gestualidad, cálida, cercana al hombre, de revisar críticamente sus absurdos desdenes hacia el marido. La cámara de Ozu se convierte entonces no en una distante observadora de los silencios de la mujer, sino en un elemento más en el detallado, casi puntilloso recorrido de ambos cónyuges por el interior de su casa, desierta de cualquier otra presencia, pero iluminada por la reencontrada —tal vez simplemente encontrada— complicidad entre ambos.

A diferencia del resto de la película, en la que las formas de transición entre secuencias convertían el relato en un elegante catálogo de discretas elipsis, aquí Ozu se detiene concienzuda, casi maníacamente para mostrar todos los gestos, para otros cotidianos, para los protagonistas inéditos —la comida la prepara siempre Fumiko, la criada que ahora duerme—, de rebuscar en la cocina los elementos para hacer la cena. En la sencillez de los gestos ordinarios, en la simplicidad de una vida en la cual la ritualidad de lo que se hace a dos debe necesariamente ocupar el centro del universo afectivo, radica la felicidad, apunta Ozu. Y su estilo se trasmuta hasta dar definitivamente con la solución narrativa que explicita esa cálida, decididamente compartible visión del mundo.

Esta película delicada como el ala de una mariposa, cotidiana hasta en los más mínimos detalles, y siempre emocionante, fue el segundo film más taquillero en las carteleras japonesas de 1952. Su sola visión actual sirve no sólo para estremecernos frente a la fruición, a la emoción estética que siempre proporciona la obra de arte plenamente lograda; sino igualmente para calibrar hasta qué punto han cambiado a peor los gustos cinematográficos de masas —aquí, en Japón, en todas partes—, por obra y gracia de una infantilización que debería ser considerada un atentado de lesa humanidad; o más directa e inapelablemente, un genocidio cultural de gran calibre.



Cuento de Tokio

(*Tokyo monogatari*, 1953)

Carlos F. Heredero

Cuando Yasujiro Ozu rueda **Cuento de Tokio** (1953) aborda, con cincuenta años, su séptimo largometraje de posguerra y, después de éste, tan sólo podrá filmar ocho más antes de su muerte en diciembre de 1963, exactamente el mismo día en el que cumplía los sesenta. Situado pues estratégicamente en el centro de su obra moderna, constituye —es cierto— el más famoso en Occidente de todos sus trabajos, pero la fuerte cohesión interna de esta última fase —lo mismo en su desarrollo temático que en su dimensión estilística— dificulta sobremanera la tarea de diferenciar sus contornos de los títulos que lo preceden y de las películas que le siguen.

Exponente quintaesenciado de las preocupaciones de un Ozu tan sereno como otoñal, que se expresa con más rigor y autoexigencia depuradora a cada nueva película que hace, ésta es una obra de

aceptación y sabiduría a partes iguales, fuertemente enraizada en ese exigente camino de ascetismo, despojamiento y abstracción que conduce con progresividad implacable hasta el desenlace de su filmografía. Nada o casi nada hay en ella, si se contempla desde el dominio de lo temático, que no hubiera despuntado ya en otros títulos anteriores y, desde el campo de la expresión formal y narrativa. **Cuento de Tokio** no hace otra cosa que profundizar, con pertinente coherencia, en el proceso ya señalado antes.

Las contradicciones en las que queda atrapada la institución familiar como reflejo de la transición económica, social y moral del Japón histórico a la nación moderna, como síntesis de la encrucijada marcada por el ocaso de la tradición y el advenimiento de la modernidad, encuentran en esta hermosa película un reflejo condensado y casi podría decirse recapitulador, pero aquéllas han sido analizadas ya en un artículo anterior. Lo mismo sucede con los procedimientos y las señas de identidad más acusadas que caracterizan a las formas visuales de Ozu. En consecuencia, el texto que sigue a continuación se limitará a detenerse sobre un par de momentos que pueden considerarse nodales en el devenir de la película y que tienen la virtud de iluminar, de forma expansiva, el sentido global de su propuesta.

El primero lleva dentro de sí lo que no puede tomarse todavía como un síntoma, pero sí como una premonición de la futura muerte de la abuela Tomi. El viaje que ésta y su marido Shukichi emprenden desde el pueblo rural de Onomichi para visitar a sus hijos Shige y Koichi, residentes en el urbano Tokio, encuentra en la secuencia que comparten la abuela y el nieto pequeño, mientras éste juega sobre la hierba, su primera inflexión. Se trata de un breve pero intenso y emocionado paréntesis que condensa en su interior prácticamente todos los elementos formales y dramáticos del film.

El desarrollo narrativo que ha conducido hasta allí, construido como siempre sobre una planificación de arquitectura tan rigurosa como invariable, ha desembocado ya por entonces en el primer abandono de los abuelos por parte de sus hijos, a quienes las ocupaciones laborales impiden prestar atención a sus padres. De hecho, la bella armonía formal y dramática de la secuencia en cuestión atañe, incluso, a los planos respectivos que le dan entrada y salida. De ahí que en el primero aparezca el viejo Shukichi

acompañado tan sólo por su nuera, en lo que supone ya una premonición inicial: la soledad en la que quedará el abuelo, al final de la historia, cuando tras la muerte de su esposa sea únicamente otra de sus nueras, la viuda Noriko, quien se quede temporalmente junto a él en el hogar de Onomichi.

Ese plano que oficia como puerta de entrada muestra a sus dos protagonistas, sentados sobre el tatami, mirando hacia el exterior y comentando lo que ven. Las miradas de ambos se dirigen hacia fuera del encuadre, pero el contracampo ofrecido por Ozu para inaugurar el paréntesis propiamente dicho (compuesto de nueve planos) es —como resulta habitual siempre que su cine introduce un paisaje a modo de puntuación externa del relato— una toma general "elevada", filmada a la altura del tejado, que recoge un entorno rural sobre el que la abuela Tomi pasea con su nieto. La falla evidente de la perspectiva (la mirada desde el tatami, la cámara desde el tejado) abre una brecha en el sentido de la expresión: no nos hallamos tanto frente a un plano subjetivo de los personajes como ante un espacio acotado por Ozu para la contemplación a fin de sumergir al espectador en una vivencia.

Completamente simétrica, la secuencia se cerrará poco después con otra elevada, de idéntico encuadre, en el que la abuela y el niño inician el regreso hacia la casa. Entre medias quedan siete planos cercanos y de tamaño medio que recogen, en falso plano-contraplano, el monólogo que Tomi mantiene con el niño mientras éste, ajeno a sus palabras, se entretiene jugando: "*de mayor, ¿te gustaría ser médico como tu padre? Yo no podré verte, porque cuando llegue ese día ya no viviré*". Los cuatro planos dedicados a la abuela (primero, tercero, quinto y séptimo) tienen un fondo exclusivamente campestre, mientras que los centrados en el niño (segundo, cuarto y sexto) dejan ver al fondo un gran puente ferroviario por el que, en el primero de éstos, pasa un tren que desaparece por la izquierda.

Dicha planificación separa por completo el espacio entre ambas figuras a la vez que habla, "visualmente", de la imposible comunicación entre ellas: el vacío espacial que expresan, el hueco que esos planos dejan en medio, alude tanto a la generación intermedia (ausente de la escena) como a la ruptura entre el mundo rural del pasado y el universo urbano del presente. Con todo, la

premonición de la muerte no se halla sólo en las palabras de la anciana, sino también —y sobre todo— en lo más profundo de aquellas imágenes: la secuencia se abre con dos planos en silencio (el tren pasa al fondo del segundo), sigue dejando en el medio el discurso de Tomi (planos tercero, cuarto y quinto) y se cierra con otros dos sin palabras, sólo que en el sexto —contraplano de la mirada triste y elegíaca de la abuela en el precedente y en el posterior— ya no pasa tren alguno por el puente del fondo.

La circulación de los trenes expresa en ésta y en otras películas de Ozu la continuidad cíclica de la vida y del movimiento que rige la experiencia. De forma que, cuando mucho más adelante, las vías férreas de Onomichi por las que antes veíamos transitar el ferrocarril queden ya completamente vacías, estaremos —no por casualidad— frente al plano sobre el que pivota, en una rima estremecedora con esta secuencia premonitoria, la elipsis en la que queda sumergida la muerte de la abuela. Pero hay más. El plano de salida nos devuelve al abuelo Shukichi completamente solo en el encuadre, sentado y mirando fuera de campo hacia la izquierda: exactamente tal y como quedará mucho más adelante, tras la muerte de su esposa, en el último plano del film que recoge su presencia, dentro de un encuadre cuya rima con este que se cita afecta por igual a su disposición espacial y a su sentido dramático.

Si aceptamos, como sugiere Santos Zunzunegui[1], que en el cine de Ozu los famosos *pillow-shots* que salpican el relato (esos encuadres "vacíos", ya sean de interiores o de paisajes) actúan como polos llenos de misterio, como espacios contemplativos que detienen la narración y, al mismo tiempo, la abren hacia nuevas dimensiones, como los auténticos núcleos expresivos que emergen sobre el telón de fondo de la articulación narradora, bien podría considerarse también a esta secuencia —preñada de una intensa emotividad— como el verdadero "agujero negro" capaz de absorber y de irradiar, simultáneamente, la experiencia de la película.

La premonición y la cercanía de la muerte impregnan también los dos únicos movimientos de cámara que pueden encontrarse dentro de una película construida de principio a fin en plano fijo. Con la salvedad de las tomas que Ozu filma desde el interior del autobús en el que los abuelos visitan la ciudad (planos "en movimiento" tomados por una cámara fija), los dos *travellings*

aparecen justamente en el momento de mayor abandono y de más completo desamparo de sus protagonistas.

Como si la amenaza de un desenlace trágico se cerniera inexorable sobre ellos, la cámara avanza en solitario frente a un muro con columnas, sobre el que se reflejan unas ominosas sombras, hasta recoger a Tomi y Shukichi sentados en el suelo, solitarios y sin alojamiento, cuando esperan la llegada de su nuera Noriko para encontrar un lugar en el que pasar la noche. Poco después, la cámara les acompaña suavemente por detrás cuando, para hacer tiempo, los dos ancianos pasean por un oscuro mirador desde el que contemplan la misma ciudad que les expulsa de su seno y que la imagen, deliberadamente, deja fuera de cuadro.

A partir de entonces, Ozu multiplica y detiene con parsimonia los planos de los interiores que se quedan vacíos tras la salida de los personajes. Se llega así, finalmente, a ese embarcadero vacío y a esas vías férreas por las que ya no circulan los trenes: metáforas de una muerte elíptica tras la que el anciano Shukichi, al final de la noche en la que ha expirado su esposa, le dice a Noriko antes de

volver a entrar en la casa, y por todo comentario: "*¡Qué bello ha sido el amanecer! Volveremos a tener un día muy caluroso*". Más tarde, el penúltimo plano de la abuela (filmado desde el tejado, como contraplano de la mirada que el abuelo arroja desde el tatami) volverá a recoger la circulación continua de las barcazas por el río. El plano final se acerca a uno de esos barcos mientras navega.

Conciencia de los cambios. Aceptación del final inevitable, de la fugacidad del presente y de la continuidad de la vida. En definitiva, aquello que Ozu había perseguido afanosamente durante toda su filmografía, ya que siempre le interesó más "*retratar los ciclos vitales y la mutabilidad de la existencia que la acción por sí misma*"[2]. Secretos del artista.

El comienzo de la primavera

(*Soshun*, 1956)

Carlos Losilla

En las primeras escenas de esta película memorable, una de las obras maestras absolutas de Yasujiro Ozu, una serie de pequeños momentos sucesivos acaban construyendo un patético, fascinante retablo de la cotidianeidad. Tras varios *pillow-shots* que culminan con la entrada de un tren en campo por la derecha de la pantalla, la imagen de un gran ventanal atravesado por la luz cegadora de la mañana introduce al espectador en el universo de una pareja de la que después sabremos que se encuentra al borde de la descomposición: suena el despertador, se levantan, intercambian dos o tres frases banales… Poco más tarde, el marido está en el andén de la estación, hablando con sus compañeros, y luego aparece ya en su oficina, mirando desde otra ventana a los cientos de empleados como él que en ese momento llegan a la ciudad. El universo doméstico y el mundo laboral, el territorio de la intimidad

y el dominio de lo público apenas muestran separación alguna, puede transitarse de uno a otro con extrema rapidez y sin solución de continuidad, de manera que esa vida que se vive día a día, sin apenas darse cuenta, termina siendo, paradójica y simultáneamente, un lugar de exhibición pensado para la ocultación, es decir, un espacio perfectamente delimitado y cronometrado en el que los hombres y las mujeres creen mostrarse unos a otros sin tapujos cuando en realidad son las marionetas de un mecanismo minuciosamente engrasado: no en vano la secuencia, que se había abierto con el sonido del despertador, se cierra con el plano de un reloj que marca las nueve y unos pocos minutos, la hora en la que debe empezar el trabajo.

Realizada tres años después de **Cuento de Tokio** (1953), sin ningún otro film en el ínterin, **El comienzo de la primavera** parece retomar ciertas propuestas de **El sabor de la sopa de arroz** (1952), pero el punto de vista es ahora mucho más amargo, y la suave ligereza de esta última se desvanece en una atmósfera turbia, pesada, agobiante, que presagia la negrura de **El color del crepúsculo en Tokio** (1957). En efecto, si allí los simulacros de la vida moderna impedían el contacto real entre las personas, aquí las abocan directamente a vivir una ficción. Sugiyama, el protagonista, encuentra en el ambiente laboral lo que ya no puede ofrecerle la vida doméstica: conversaciones distendidas, excursiones en grupo, camaradería e incluso —finalmente— una pequeña aventura con una chica alegre y desinhibida. Pero, a la vez, todo ello le hace olvidar el mundo real, no sólo el amor de su mujer, Masako, sino también la existencia de la muerte: el fallecimiento del hijo de ambos, ocurrido hace ya algún tiempo y del que ni siquiera parece acordarse, o la agonia de uno de sus compañeros, Miura, víctima de una grave enfermedad pulmonar. De hecho, Masako lamentará amargamente que no recuerde el día en que se celebra el aniversario del primero de estos acontecimientos, del mismo modo en que él utilizará a Miura como coartada cuando pase una noche fuera de casa para acostarse con su amante.

Esta permanente huida de la realidad se refleja también en la propia puesta en escena, sobre todo mediante la utilización de las elipsis en la historia de amor entre Sugiyama y “Pez Rojo”, apodo con el que se conoce popularmente a la muchacha. Ya en el

restaurante, cuando se besan por primera vez, Ozu arranca al espectador de la contemplación del acto mediante el inserto de un ventilador que se mueve lentamente de derecha a izquierda y de izquierda a derecha, un inequívoco comentario sobre la precariedad, lo ilusorio de esas relaciones. Tras la primera noche de amor, igualmente, ya no volvemos a verlos juntos si no es para discutir o en presencia de otros compañeros, que a su vez, cuando están solos, comentan que los han visto paseando o realizando cualquier otra actividad propia de su condición de amantes furtivos. Como consecuencia, su aventura se convierte en una historia contada por los demás, y ellos, de nuevo, en monigotes de un destino inmisericorde: el eje del film se ha desplazado sutilmente desde la perspectiva sociológica hasta la existencial, pues del gran teatro laboral, que crea ficciones de compañerismo y diversión, hemos pasado al gran teatro emocional, al romanticismo estereotipado de la aventura extramatrimonial, una transición que terminará de definirse al final de la película.

Este movimiento pendular, esta oscilación entre la miseria de lo real —el inicio del film, las conversaciones de la esposa con su madre— y los espejismos de la ficción, adopta en la película la forma de una figura abstracta, casi incomprensible en su aparente inutilidad, que sin embargo actúa como metáfora, como huella de un movimiento invisible: por dos veces, un cortísimo *travelling* hacia adelante recorre brevemente uno de los pasillos de la oficina, en principio acercándose a una puerta cerrada. La primera de esas epifanías se produce al final del primer segmento secuencial del film, es decir, inmediatamente después del plano del reloj que marca las nueve y antes del diálogo sobre la excursión del domingo. La segunda tiene lugar cuando Sugiyama dice a sus compañeros que no puede ir a visitar a Miura porque ha recibido una llamada urgente de su mujer, cuando en realidad ha concertado una cita con "Pez Rojo". Puede que se trate de una variante del *pillows-shot* que cierra estas dos escenas de oficina mediante un movimiento de liberación, de salida al exterior, pero, sea como fuere, lo cierto es que no tiene parangón en el cine de Ozu, a no ser en otros *travellings* parecidos, por ejemplo aquél de **Cuento de Tokio** que, para iniciar una escena, recorre lateralmente un muro hasta encontrar, sentados en su extremo, a los dos ancianos protagonistas. En todas estas

ocasiones, en cualquier caso, el espectador se encuentra cara a cara con figuras de estilo sorprendentes, inusuales en Ozu, que en el caso de **El comienzo de** la **primavera** suponen la revelación de una doble mentira, la misma que la puesta en escena impone desde el exterior del universo narrativo: la mentira de la vida laboral y la mentira del amor romántico, que, a su vez, contribuye a borrar del imaginario del film la única verdad inalterable, la de la muerte, tal como antes ya se ha hecho en el caso del hijo del protagonista. Y si la muerte marca siempre el presente desde el pasado, es lógico que Sugiyama pretenda rehuirla aferrándose a su ficción romántica en una imposible huida hacia adelante, exactamente el mismo movimiento que efectúa la cámara en el pasillo de la oficina: la inutilidad, el absurdo de una carrera que no conduce a ningún sitio, y que tanto puede ser la del universo del trabajo como la de la vida cotidiana, enfrentada a la inmutabilidad de la muerte, de la memoria, de su preservación, que constituirá, por otra parte, el terreno en el que se desarrollará la última porción del film.

Toda la película, en el fondo, está enfocada hacia el retorno a un pretérito idealizado, sin duda el "comienzo de la primavera" del título. El personaje del señor Onodera, por ejemplo —interpretado por Chishu Ryu, el actor-fetiche de Ozu, que incorpora aquí a un directivo de la compañía trasladado hace años y ahora de nuevo en Tokio por cuestiones de trabajo—, remite a un pasado más feliz, encarna una tradición que parece perdida para siempre, revela una complicidad con el protagonista ahora ya ausente de sus relaciones laborales. Incluso la guerra adquiere tintes míticos en los recuerdos evocados durante una reunión de veteranos a la que asiste Sugiyama, una ceremonia agridulce, nostálgica, que culmina en un bochornoso espectáculo: la vuelta a casa con dos compañeros completamente ebrios, el enfrentamiento con la esposa. Pero serán las cuatro escenas finales las que, a través de una dolorosa inmersión en los laberintos de la memoria, a modo de catarsis, propongan la curación definitiva, o por lo menos su simulación.

Situémonos. La esposa de Sugiyama ha descubierto su romance con "Pez Rojo" y lo ha abandonado, su aventura amorosa con esta última termina en cansancio y desolación, y su empresa le propone el traslado a Mitsuishi, una pequeña y aburrida población: todo parece haber terminado para el protagonista. No obstante, la última

visita al bar Blue Mountain, al que solia ir con Onodera y que ya ha aparecido al principio del film; la fiesta de despedida que le organizan sus compañeros, y en la que verá por última vez a "Pez Rojo"; la conversación que mantiene con el propio Onodera de camino a Mitsuishi, y, finalmente, el reencuentro con su esposa en su nuevo destino, se convierten en cuatro hitos fundamentales en su itinerario de reconciliación virtual con el mundo. En el primero de ellos, y tras el discurso de un parroquiano que está a punto de jubilarse y se lamenta del paso del tiempo y de las escasas recompensas recibidas tras toda una vida de trabajo, el dueño del bar entona una fábula elegíaca: en otro tiempo suntuosa y elegante, la mansión de un tal Ikeda, exministro de Industria y Finanzas, es ahora un lugar triste y decadente invadido por las malas hierbas, como tuvo ocasión de comprobar él mismo durante un reciente paseo por sus alrededores. La conclusión es evidente: "*La vida es efímera*". En la segunda escena, la lágrima que se desliza por la mejilla de "Pez Rojo" durante la fiesta de despedida constituye igualmente una trágica constatación de la fugacidad de las cosas: ahora su aventura con Sugiyama es ya únicamente un recuerdo. En la tercera, mientras el protagonista conversa con Onodera al borde de un embarcadero, un grupo de jóvenes rema velozmente sobre una piragua —"*es la mejor época de la existencia… La primavera de la vida*"—, lo cual les reafirma en que la última oportunidad de Sugiyama pasa por el reencuentro con su mujer, circunstancia que se produce en la última escena del film. Cuando él vuelve del trabajo, ya en Mitsuishi, ve las cosas de ella esparcidas por la habitación y comprende que está en la casa. En efecto, Masako aparece al fondo del encuadre y, tras un breve diálogo, le conmina a olvidarlo todo, a no hablar más del asunto que les llevó a la ruptura. Se oye el silbido de una locomotora. La pareja se acerca a la ventana. Él: "*Con ese tren mañana podríamos estar en Tokio*". Ella: "*Dos o tres años pasan rápido*". *Pillow-shots* de varias chimeneas, como al principio de la escena: la vida convertida en puro humo. Y la película termina.

Al final del viaje, el escenario puramente cotidiano y realista de las primeras escenas, la visión pesimista del Japón de la época, ha conducido a una amarga reflexión existencial. Pero, al contrario de lo que pudiera parecer, no se trata de un regreso a la realidad tras

la mascarada de la ficción romántica y los espejismos laborales, sino de la puesta en marcha de otra ficción, esta vez recreada a partir de los jirones del pasado. El espectador se encuentra ante una pareja malherida que intenta refugiarse en otra mentira, otra ocultación: "*No quiero saber más*", dice Masako, y de nuevo, como al principio de la película, intercambian un par de frases banales sobre Tokio, el tren y los años que les quedan por pasar en Mitsuishi. Sin embargo, ahora esas frivolidades llevan en sí mismas el peso del tiempo y de la experiencia, aluden, aunque sea alegóricamente, interactuando con las escenas anteriores, a la imposibilidad del cambio, a la inexistencia de un futuro. Las figuras de los dos esposos, rígidas e inmóviles, oteando el paisaje que se despliega más allá de la ventana, se revelan tan conmovedoras y desamparadas como la del padre tras la boda de su hija al término de **El fin de la primavera** (1949), la de las dos hermanas caminando sin rumbo en las imágenes finales de **Las hermanas Munakata** (1950), la de la familia posando para una fotografía conjunta por última vez en **El comienzo del verano** (1951) o la del anciano en la casa vacía, tras la muerte de su mujer y la partida de sus hijos, en **Cuento de Tokio** La crisis y la evocación de la memoria han conducido a la exhibición, esta vez real, de los sentimientos, del absurdo de la vida: el paso del tiempo, la decadencia, la imposibilidad de recuperar los años perdidos, la inutilidad de los sueños románticos, la necesidad de agarrarse a algo… Y su clausura nos devuelve de nuevo a la ocultación, como si la vida consistiera en un *travelling* que avanza sin descanso hacia una puerta cerrada tras la que se esconde su verdadero sentido, al que, por supuesto, nunca podremos acceder. Como siempre ocurre en Ozu, la verdad y la belleza residen en el territorio de lo inefable.

El color del crepúsculo en Tokio

(*Tokyo Boshoku*, 1957)

Esteve Riambau

Secretos de familia

"*Lo que determina sobre todo la fascinación de sus obras maestras del período (…) es la capacidad de dar una dimensión casi trascendental a los sentimientos y a las emociones vividas por sus personajes*"[1]. Esta definición aplicada a diversas películas realizadas por Yasujiro Ozu entre 1949 y 1962 atañe también de pleno a **El color del crepúsculo en Tokio**, uno de sus largometrajes menos vistos en Occidente tras la fría acogida con la que fue recibido su estreno en Japón.

Como **El sabor de la sopa de arroz** (1952), **Cuento de Tokio** (1953) o **La paz de un día de otoño** (1962), su argumento parte del núcleo familiar, pero sus conexiones con el conjunto de la obra de Ozu se amplían a otros matices. En palabras de David Bordwell, "*como en **La hierba errante** (1959), un secreto sobre su padre es*

guardado por un hijo. Como en ***Las hermanas Munakata*** *(1950), una buena esposa es víctima de los abusos de un marido alcohólico. Hay un shock derivado de un descubrimiento desagradable, como en* ***No debe dejar de quererse a la madre*** *(1934) o* ***Una gallina azotada por el viento*** *1948), seguida de un suicidio, como en La mujer de Tokio (1933)*"[2]. Pero hay más, muchos más elementos que elevan este film hasta la quintaesencia del melodrama.

La primera y la última escena de las treinta que componen **El color del crepúsculo en Tokio** tienen como protagonista a un hombre de provecta edad, interpretado por el incombustible Chishu Ryu. Al principio entra en un bar, de noche, para tomar un sake que le reconforte del frío invernal. Al final sale de su casa, a plena luz del sol, dispuesto a rehacer su vida. Existe, por lo tanto, una cierta simetría que engloba la vida de este personaje pero, en cambio, su protagonismo en el conjunto del film es sólo relativo. Es el causante de algunas tragedias de su familia por haber ocultado las verdaderas razones que motivaron el abandono del hogar por parte de su esposa. A su vez, también es la víctima de ellas, ya que, entre otras desgracias, sufrirá la pérdida de su hija Akiko. Sin embargo, tras su presencia en las secuencias 1, 2, 3, 5 y 6 —en las cuales se

muestra su carácter bonachón, la relación que mantiene con sus dos hijas o los conflictos que éstas desencadenan a partir de una separación conyugal o de un embarazo no deseado—, pasa a desempeñar en la 14 y 15 o en la 19 y 21, la función de un simple referente —a veces del pasado— de éstas. Posteriormente, es testigo de la agonía de Akiko (sec. 25) y sólo al final (secs. 29 y 30) deviene el héroe patético que afirma haber actuado lo mejor que ha podido para así recuperar la normalidad cotidiana.

Numata (sec. 5), el marido de Takako, la hermana mayor, y Kenji (secs. 10, 11 y 24), el padre de la criatura que espera Akiko, son las espoletas de una tragedia de la que la madre también es responsable. Surgida del pasado y amparada en la duda inicial, Kikuko empieza siendo una sombra (sec. 7) —"*he tenido la impresión de que era nuestra madre*", confiesa Akiko a su hermana (sec. 8)— para convertirse en el secreto de familia que Takako desea mantener (sec. 16) antes de que ponga en crisis —como así ocurrirá — la identidad de Akiko (sec. 22) y deba asumir tardíamente las consecuencias de su pecado (sec. 26) a la espera de una reconciliación (sec. 28) que Takako se negará a consumar.

Entre esos dos polos paternos que son los únicos que nunca llegarán a coincidir, las dos hijas son las víctimas de un conflicto familiar que multiplica sus reflejos especulares a través de tres generaciones. Akiko, la verdadera protagonista de **El color del crepúsculo en Tokio**, busca un padre para el hijo que no desea tener (sec. 4) en el mismo momento en que encuentra a su madre (sec. 7), y ello hace que ponga en duda la identidad de su verdadero padre. Akiko ve en su sobrino el hijo que ella no desea tener (sec. 18) y no sólo rechaza —en la misma secuencia— los posibles pretendientes que le propone su tía sino que opta por el suicidio (sec. 25). Agonizante, rectifica su inicial deseo de morir por la voluntad de "*revivir, volver a empezar desde cero*". La hermana mayor, Takako, se plantea esta posibilidad desde el momento en que decide regresar junto a su marido (sec. 29), pero no goza de garantías para que esta opción le conduzca a la felicidad. Sólo decide emprenderla cuando constata el fracaso de un padre, el suyo, que intentó ocupar el lugar de la madre ausente para evitar que su propia hija pequeña padezca en un futuro no muy lejano los mismos problemas que su hermana Akiko.

Los secretos y dramas que afectan a esta familia japonesa contemporánea del momento en el que se realizó la película se reflejan a través de diversas generaciones hasta crear un complejo entramado que Ozu, paradójicamente, retrata con su depurada puesta en escena. No hay un solo *travelling* en todo **El color del crepúsculo en Tokio** y la cámara, especialmente en los planos generales, suele situarse a esa "altura de las rodillas" característica en el cine de Ozu. Sus recursos expresivos se limitan, por lo tanto, a la utilización de encuadres convertidos en verdaderos modelos de composición y en los que la perfecta geometría propuesta por la escenografía —mediante explícitos reencuadres— se conjuga con la ubicación de los actores para dar paso a un abigarrado sistema de relaciones psicológicas desarrolladas entre los personajes.

Breves planos de exteriores oxigenan periódicamente la pesada atmósfera que caracteriza los salones de juego de
Mah-Jong,
los restaurantes especializados en *noodles*, la clínica de abortos o la cama donde muere Akiko, en los cuales transcurre la acción de la película. Siempre aparece en ellos, sin embargo, algún personaje que penetra en uno de esos espacios, a los que debe añadirse la casa familiar, para así volver a introducir al espectador dentro de una atmósfera claustrofóbica. Ozu no abusa de situaciones especialmente morbosas y sitúa en fuera de campo tanto el aborto de Akiko como su posterior suicidio. No por ello, **El color del crepúsculo en Tokio** deja de transmitir una intensa violencia interior que, entre otros muchos motivos, también se desata por el hecho de que Akiko sea una mujer moderna que está estudiando inglés. El rechazo de las costumbres ancestrales, en Ozu, equivale a la tragedia.

La confrontación entre lo viejo y lo nuevo, la tradición y la modernidad, también se dan cita en este largometraje que se dispersa por las ramas más distantes de una estructura familiar para reflexionar sobre la naturaleza humana. Traducido en términos estéticos, el recurso a las claves del melodrama que **El color del crepúsculo en Tokio** plantea, crea una dimensión sinfónica a través de múltiples duetos, sólo esporádicamente tercetos, que configuran la naturaleza orquestal de la película. Sólo en una ocasión, la espléndida escena ambientada en la estación de tren donde la madre espera, inútilmente, la despedida de su hija mayor, utiliza múltiples puntos de vista: el interior del vagón, la ventana desde la que mira la mujer, el andén… Pero, en cambio, el resultado de esa desesperada interpelación es el silencio, la voluntaria ausencia de unos sentimientos excesivamente evidentes para ser mostrados. Un pequeño sonajero, como el que el protagonista blande en la última secuencia como doble recuerdo de sus hijas y nietos, basta para dotar a **El color del crepúsculo en Tokio** de una exhuberante profundidad dramática que no resulta incompatible con la más depurada concepción de la puesta en escena.

Flores de equinoccio

(*Higanbana*, 1958)

Quim Casas

Educación y conciliación. El color en Ozu

Debo reconocer de entrada que escribir sobre Ozu me impone mucho respeto. Ford, Lang, Dreyer o Vidor resultan más cercanos, siendo a la vez tan lejanos en el tiempo y la distancia cultural. El mundo de Ozu pertenece a otra dimensión social, emotiva, estética, narrativa u objetual, y eso, como en el caso de Mizoguchi y Naruse, aunque menos que en el de Kurosawa, Teshigahara y Oshima, lo recubre de una capa finísima de fascinación y curiosidad, de perpetuo descubrimiento al escudriñar en las entrañas de sus siempre compensadas imágenes. Ver e intentar analizar un film de Ozu, como **Flores de equinoccio** (1958), uno de los más conocidos de su última época y el primero que realizó en color, es adentrarse en una estructuración dramática de extrema limpieza, imposible de equiparar a cualquier otro director clásico occidental, de una armonía y sensualidad que, siendo completamente ajenas a nuestra forma de vida y nuestra percepción cinematográfica, nos atrapan y engullen hasta provocar la emoción en la mirada más tímida o el corte de plano *a priori* más insignificante. Desde este respeto escribo el presente texto.

Flores de equinoccio comienza con unos planos de situación de la estación ferroviaria de Tokio, Hay un breve comentario de los encargados de la limpieza de la estación respecto a la cantidad de bodas que se están celebrando, así como el anuncio de la inminente llegada del mal tiempo: la renuncia por parte de la hija del protagonista a casarse con un hombre que no ama conllevará, como ese mal tiempo intuido, una poderosa inflexión dramática en el devenir cotidiano de los principales personajes del film. El plano de los dos encargados de la limpieza se funde musicalmente (canto del sacerdote) con la entrada de la comitiva nupcial en una casa. El

mundo fílmico de Ozu es de una fascinante simetría que afecta a la historia y a la forma visual: la imagen de los comensales desfilando al fondo del plano está delimitada por el estatismo de unas sillas colocadas a la izquierda y una mesa situada a la derecha del encuadre: Ozu corta a un plano de similar concepción aunque varíe la disposición de los personajes, con los invitados sentados al fondo de cara a la cámara y las sillas dispuestas en hilera con otros comensales a izquierda y a derecha, cerrando en perfecta armonía los contornos del encuadre. La historia arranca entonces: Wataru Hirayama, uno de los invitados, felicita a los recién casados y no duda en recordar que la boda con su esposa fue muy prosaica y poco romántica, ya que estaba arreglada por sus respectivas familias. Sabe que las épocas han cambiado. Ozu inserta breves planos de la esposa asintiendo tímidamente. El conflicto del film está ya expuesto.

Simetría de las imágenes. Simetría de los sentimientos. Simetría en la disposición de objetos y colores. Simetría de la repetición hasta conseguir la máxima perfección. Simetría del montaje, del plano/contraplano como arma expresiva. Simetría de las historias. Hirayama se debate durante todo el film entre sus regias convicciones y la libertad de elección que preconiza su hija Setsuko, enamorada de un joven de condición humilde, Taniguchi, e incapaz de compartir su vida con el pretendiente acomodado que le han buscado sus progenitores. Mikami, el amigo íntimo de Hirayama, se debatió también entre las mismas creencias y las de su hija Fumiko: ésta, como Setsuko, prefirió abandonar el hogar paterno para vivir con un músico de *cabaret*. La señora Sasaki, conocida de Hirayama y su esposa Kiyoko, vive en una situación similar. Su hija Yukiko no acepta a ninguno de los lustrosos pretendientes, casi todos del gremio de la medicina y la farmacia, que le busca con afán digno de mejor causa. La joven, decidida, irónica, coqueta, una especie de fulgor luminoso que cruza la tela de la pantalla desde su primera aparición, prefiere esperar en la sombra mientras ayuda a las otras a romper sus ataduras con las normas familiares y casaderas. Las tres historias personales se van imbricando unas con otras. Yukiko sabe tratar a Hirayama e incluso le enreda en su sutil tela de araña hasta arrancar de su garganta el consentimiento para la boda entre Setsuko y Taniguchi. Por su parte, Hirayama, personaje cuyas

contradicciones resultan vitales para el entramado dramático de la película, intercede por su amigo Mikami y acude al local nocturno donde trabaja Fumiko para posibilitar un reencuentro entre padre e hija. Acepta en los demás lo que no quiere permitir en su propia casa. En **Flores de equinoccio** la riqueza de los personajes está en sus ambigüedades; la sutileza de la historia, en sus contornos difuminados. La educación de los padres a sus hijos se halla en el corazón mismo de los conflictos. La tradición frente a la era moderna. El rito intocable frente a la posibilidad de encontrar la felicidad por uno mismo. Felicidad es la palabra que más veces reclaman las jóvenes del film, condenadas de antemano a un matrimonio sin ilusión ni sentido. Pactos y agresiones jalonan un camino duro que debe terminar, porque el tradicional Ozu sabía que el mundo cambiaba, en reconciliación. Hermosa y sentida, con el plano del tren que se dirige de Tokio a Hiroshima, ciudad en la que viven Setsuko y Taniguchi, llevando en su interior a Hirayama. Simetría también de las líneas ferroviarias con el tren deslizándose por el centro de la pantalla. Youssef Ishagpour, que accede al cine de Ozu desde su formación europea (estudió en París) y sus orígenes iraníes (nació en Teherán), ha sabido sintetizar en tres líneas el misterio de la creación del director japonés: "*El universo de Ozu es un mundo poblado de pocas cosas, de una simplicidad desnuda y solemne: todo es sutil, sin ostentación ni opresión, suave y severo, crepuscular y ligero*"[1].

Toda **Flores de equinoccio**, como el cine en general de Ozu, fluye de esa cuidadosa composición que surge del interior de la historia y de los personajes para amoldarse a una puesta en escena donde la sencillez expositiva permite mostrar emociones encontradas sin variar de registro. La construcción en plano general, de conjunto o individualizado, y en plano medio, sin movimientos de cámara como de costumbre, sin primeros planos y escasos insertos para subrayar determinadas reacciones, incita a observar los acontecimientos con una cierta distancia, como si Ozu quisiera preservarnos de los sentimientos que embargan a sus personajes. Un universo fílmico que sabe ser férreo y ligero a la par, de sosegada sensualidad y armonía inescrutable. Ozu no varía nunca su método. El corte entre escenas es el recurso habitual, salvo cuando algún personaje toma una decisión importante; Hirayama decide acudir al

local nocturno donde trabaja la hija de su amigo, y entonces Ozu procede a un leve fundido en negro para unir el plano de Hirayama en su despacho y las imágenes nocturnas que preceden su llegada al bar. Las conversaciones se organizan en plano/contraplano; el encuadre pertenece siempre al personaje que habla, en abierta oposición a los métodos de un Howard Hawks, por ejemplo, que filmaba un primer plano de un personaje mientras ponía en la banda sonora la réplica del que permanecía en *off* visual, ya que así daba el doble de información a través de lo que decía uno y lo que expresaba con su rostro el otro. El ritmo es así ágil, casi vertiginoso, aunque nunca se tenga la sensación de frenesí visual. Ozu dominaba los secretos de su límpido arte.

El color de **Flores de equnoccio** recuerda un poco al de ciertas producciones hollywoodienses de los años cincuenta, como las comedias de Frank Tashlin. La gama cromática es neutra en cuanto al vestuario. Los decorados quedan unificados por un mismo tono de color: *beiges*, ocres y marrones en la casa de Hirayama, frente a los azules de las puertas y las persianas de las ventanas en su oficina.

Sobre estos conjuntos colocan Ozu y su operador habitual. Yuharu Atsuta —al que persiguió Wenders en su **Tokyo-Ga** (*Tokyo-Ga*, 1985)—, pinceladas brillantes, como la tetera roja junto a un tatami, las flores amarillas y rojizas de la estancia principal, la faja encarnada de Yukiko, el termo también rojo que preside el plano de Sasaki en la habitación del hospital, incluso el color aceitoso de la medicina que ésta toma. Las salidas nocturnas al exterior rompen esa neutralidad con los globos de luz, los banderines amarillos y rojos de los restaurantes y los neones. Por el contrario, las salidas diurnas están planteadas con una cierta distancia que neutraliza la conjunción de colores verdes y azules del follaje o el agua. Los planos de la naturaleza inerte son recortados melancólicamente con una banda sonora musical melodiosa y calmada, mientras Hirayama y su esposa recuerdan los tiempos en los que estaban siempre juntos; la música tiene aquí el mismo poder de evocación que en el cine de Ford. Cuando Kiyoko, Setsuko y su hermana pequeña Hisako cenan en su casa, la noche antes de la boda, los colores irrumpen en gozoso festín: las botellas de naranjada, los vasos llenos del mismo líquido, el plato rebosante de frutas de todo tipo.

Con la llegada del padre, aún huraño, los colores parecen desplazarse. Después, cuando Hirayama llama por teléfono a su mujer para anunciarle que irá a Hiroshima, Ozu compone un plano emocionado y emocionante de Kiyoko mirando al exterior. El director nos muestra entonces la imagen de la ropa tendida que se seca al sol: prendas de vivos colores, exultante cromatismo para el inicio de unas nuevas relaciones entre padres e hijos.

"*Yo muestro lo que no es posible como si lo fuera, pero Ozu muestra lo que es posible como si lo fuera, y eso es mucho más difícil*".

KENJI MIZOGUCHI

Buenos días

(*Ohayo*, 1959)

Jesús Agulo

Como la de cualquiera de sus películas, la peripecia argumental de **Buenos días** (1959) se puede contar en un santiamén. De la misma forma no existe intriga a desvelar, por lo que nada restará a su posterior visionado el conocerla de principio a fin. En este caso la "historia principal" se podría resumir así: dos hermanos que viven en un barrio periférico de Tokio, fascinados por la televisión —en particular, por las peleas de *sumo*—, insisten continuamente a sus padres para que les compren un receptor; éstos se niegan: la televisión idiotiza. Tras una de las discusiones consecuentes, el padre les manda callar; los niños deciden iniciar una huelga verbal: a partir de ese momento no hablarán con nadie; su silencio les crea,

a su vez, problemas en el colegio, que hacen que el profesor alerte a sus padres acerca del silencio extremo; los niños acaban fugándose de casa, con la consiguiente preocupación familiar; el profesor de inglés les localiza y les lleva a casa; al volver, descubren que, finalmente, el padre se ha plegado a sus peticiones y ha comprado el televisor; todo vuelve a la apacible cotidianeidad del principio. A su vez, una serie de "historias secundarias" salpican el argumento: un malentendido entre varias vecinas, originado por la momentánea desaparición de las cuotas de la Asociación de Amas de Casa de la barriada y alimentado por el desconocimiento del origen del silencio de los niños, crea toda una serie de chismorreos vecinales; el joven en paro, que sobrevive junto a su hermana con el trabajo de ésta y sus clases particulares y algunas esporádicas traducciones de inglés, no se atreve a declarar su amor a la tía de los pequeños protagonistas, a causa de su frágil situación económica; uno de los vecinos se refugia en el alcohol ante la precaria situación en la que le han sumido su magra jubilación y la imposibilidad de encontrar un trabajo complementario; una joven pareja se siente marginada en el barrio a causa de sus gustos demasiado occidentales; la capacidad para lanzar ventosidades se convierte en constante competición entre los jóvenes protagonistas y sus amigos.

Resumido así el argumento —y no hay realmente nada más que contar— no habría más remedio que calificarlo de banal. Con el "agravante" de que, más o menos, lo mismo ocurriría con el de cualquier otra película de Ozu. A menudo centradas en un entorno familiar, sus historias se reducen a unos —muy pocos— esquemas argumentales que se repiten una y otra vez a lo largo de su filmografía, uno de los cuales es la narración de leves conflictos domésticos entre padres e hijos pequeños, como en el caso de la película que nos ocupa. Nadie se atrevería a negar hasta aquí que el atractivo previo puede resultar un tanto menguado. Pero el interés de Ozu por sus argumentos es más que relativo. El realizador japonés los somete a un severo régimen de adelgazamiento, en beneficio del trazado, no por sutil menos preciso, del carácter de sus personajes y de una puesta en escena mucho más sofisticada de lo que pueda parecer en principio. Esto hace que, en palabras de Donald Richie (uno de los historiadores que más ampliamente ha estudiado su obra), "*aunque las fábulas de Ozu son repetitivas, sus*

filmes nunca dan esa sensación; la sinopsis es breve, la película no; los papeles son idénticos, tos personajes no"[1]. Ozu trabajaba al máximo sus guiones, escribiendo sus secuencias cronológicamente, de forma que sus personajes crecían paralelamente al número de folios, a partir de unos diálogos de un realismo, una precisión y una meticulosidad que les proporcionaban esa entidad propia por encima de supuestos esquemas repetitivos. En **Buenos días** ese crecimiento psicológico de los personajes tiene, de nuevo hay que decir como siempre, escenarios fijos: sobre todo las casas familiares, que en este caso se prolongan hasta las estrechas calles que dividen ordenadamente viviendas casi gemelas y que delimitan las relaciones personales, el colegio, que en este caso deja relegada la oficina como símbolo de las relaciones sociales, y el bar, en el que otra vez Ozu concede a sus personajes el desahogo de sus frustraciones.

Ozu, que a menudo declaró el aburrimiento que le producían las intrigas, cierra el paso a la acción y con un ritmo lento y concienzudo va dando al argumento ligeras vueltas de tuerca que, sin que el espectador sea consciente de ello en la mayoría de los casos, nos van haciendo entrar en la historia con una delicadeza pocas veces superada en cine. De nuevo en palabras de Richie: "*los personajes de Ozu dicen lo que se esperaba de ellos y, sin embargo, el*

diálogo nos sorprende continuamente, porque cada una de las réplicas desvela una faceta de la que hasta entonces éramos inconscientes”[2]. Con la meticulosidad ya citada Ozu nos hace entrar en sus filmes, de forma casi invariable, con una serie de planos cortos —fijos, por supuesto— que nos sitúan en el escenario. **Buenos días** no es una excepción: vista parcial de torres de tendido eléctrico, con una fila de casas bajas con ropa tendida al fondo; esas casas, ya más cercanas, uniformes y arrimadas entre sí; la calle estrecha que veremos a menudo, flanqueada por las mismas casas, que permite ver a una serie de personajes cruzar el campo horizontalmente en dos planos distintos: una vecina y un niño en el inferior, que representa el nivel del suelo, y unos escolares y un joven vendedor ambulante arrastrando su carrito en el superior, el perfil de un talud; de nuevo los escolares caminando, esta vez tomados desde la altura del talud; plano americano de esos niños representando por primera vez el más adelante recurrente juego de los pedos; vuelta al plano anterior, que nos muestra que uno de los niños se ha quedado atrás con gesto avergonzado; plano americano de los otros tres que exclaman: “*¿qué te ha pasado?*
”’
, contraplano del cuarto consternado; vuelta al anterior: “*ven*”; plano de la calle, que nos permite ver la escena anterior desde un punto de vista más distanciado; plano medio de una mujer cosiendo en su casa, de perfil, acción que interrumpe cuando alguien llama su atención. En este último plano la música, a la que volveremos a propósito de otra secuencia, ha desaparecido. Han sido once planos que, en poco más de un minuto y medio, nos han situado en el escenario en el que va a transcurrir la mayor parte de la historia, hemos asistido a la presentación de varios de los protagonistas y se nos ha adelantado el “tema” sobre el que girarán gran parte de los *gags* de una de las películas de Ozu en que el humor tiene una mayor presencia. Difícilmente un minuto y medio podía haber dado lugar a una mayor información y, sin embargo, en realidad no ha ocurrido prácticamente nada. Si, como hemos dicho, este tipo de “oberturas” era habitual en Ozu (por más que en **Buenos días** posea una especial riqueza descriptiva), la puesta en escena, en general, de la película tampoco se aparta un ápice de la de sus otros filmes de la época. Ni un solo movimiento de cámara (los *travellings* de su

época muda habían sido desterrados hacía años); el imperturbable emplazamiento de la cámara a la altura del ojo de un hombre sentado sobre el tatami, lo que restaba maniobrabilidad a su operador, que además se veía atado por unos encuadres casi siempre fijados ya desde el guión en sus numerosos *story-boards*; un montaje que se ceñía a una sucesión de cortes, sin la menor concesión a fundidos o encadenados[3]; la utilización extremadamente realista de unos decorados que se repiten de forma invariable y donde los objetos son cuidados de manera casi fetichista; una dirección de actores con la que consigue desterrar todo asomo de sobreactuación, hasta el punto de convertirlos en prisioneros de sus diálogos; una ausencia de primeros planos, si obviamos los planos de detalle que tienen como destino siempre objetos y cuya finalidad no es otra que la de servir de puente para el montaje de otros dos planos entre sí; un respeto escrupuloso al tiempo lineal, que hace que no exista un solo *flash-back* en toda su filmografía; una minuciosa utilización de la banda sonora, casi siempre naturalista, en la que la música jamás invade la "acción"; una estructura, en fin, circular, que nos deja en el mismo punto del que partimos, simbolizado en **Buenos días** por los calzones tendidos a secar en una cuerda.

Con **Buenos días** Ozu comienza una especie de trilogía que tiene como denominador común el hecho de que las tres películas consecutivas son *remakes* de filmes anteriores. Si la que nos ocupa está claramente inspirada en **He nacido pero…** (1932), la siguiente, **La hierba errante** (1959), retoma casi al pie de la letra **Historia de una hierba errante** (1934), mientras que **La paz de un día de otoño** (1960) es una nueva versión de **El fin de la primavera** (1949). Teniendo en cuenta las habituales similitudes argumentales que caracterizan toda su obra, no es extraño que Ozu emprendiese la revisitación de algunas de sus mejores películas. De **He nacido pero…** Ozu recupera la rebelión de los dos hermanos ante su padre. Lo que en ésta era una huelga de hambre, en **Buenos días** es una huelga de silencio; la reivindicación del aparato de televisión de la nueva versión, sustituye a la censura hacia la postura servil del padre en la primera; los huevos de gorrión como elixir de la fuerza se tornan años después en los polvos de piedra pómez que ayudan a ventosear… Aunque las diferencias argumentales son numerosas, las afinidades son innegables.

Con el paso del tiempo Ozu fue adquiriendo entre algunos sectores de la crítica de su país una cierta fama de reaccionario, basada en el hecho de que sus películas se iban alejando

progresivamente de la preocupación social de su época muda. Es cierto que con el tiempo se produce en su obra un cierto proceso de dulcificación, pero esto tendría más que ver con reminiscencias de la filosofía *zen* que con un supuesto reaccionarismo "a la occidental". De hecho, **Buenos días** plantea una crítica a la sociedad japonesa más radical que su referente **He nacido pero…** En ésta la crítica social es más evidente (los niños protagonistas se rebelan ante el hecho de que su padre tenga que doblegarse ante su patrón porque éste sea más poderoso), pero en la nueva versión Ozu consigue una mayor radicalidad a base de sutileza. En **Buenos días** no se trata de enfrentar dos clases sociales, sino que lo que se cuestiona son los convencionalismos formales en los que se basa un falso orden social. Inconscientemente los hermanos Hayashi ponen en cuestión un lenguaje cotidiano basado en la hipocresía. Algo perfectamente ilustrado al final del film, en la secuencia en la que el joven profesor de inglés y la tía de los pequeños —enamorados, pero "obligados" a eludir lo único que en realidad les gustaría confesarse— se limitan a intercambiar frases del tipo "*hoy va a hacer un buen día*", mientras esperan el tren en el andén de la estación. Pero no sólo eso, sino que además se critica el poder de alienación de un medio tan fácilmente manipulable como la televisión, la intolerancia social que nace con extremada facilidad de la quiebra de determinadas convenciones (los sucesivos equívocos vecinales, surgidos por acción u omisión por simples problemas de comprensión de ese lenguaje cotidiano, pero también el alejamiento de las formas tradicionales de la pareja que finalmente se ve obligada a mudarse de casa) o problemas tan concretos y sangrantes como el paro y las pensiones insuficientes. Respecto a esto último, hay más crítica social en el lamento del jubilado que, en el bar y ante un vaso de sake, protesta ante la situación en la que le han dejado sus patronos con una pensión mínima, que en toda la que se desprende de la huelga de hambre de los protagonistas de **He nacido pero…** Sin embargo, centradas prácticamente todas sus películas en el universo familiar, en Ozu más que conflicto generacional se da la muestra de la lógica de la sucesión de las generaciones. Donde en Occidente podríamos hablar de conformismo, en el contexto de la cultura japonesa habría que referirse a búsqueda de la armonía. En el lanzamiento publicitario

de la productora Shochiku para **La paz de un día de otoño** declaraba Ozu: "*A veces la gente complica las cosas más sencillas. La vida, que a primera vista parece compleja, se revela a menudo en toda su simplicidad*". Una cierta visión de entomólogo que en absoluto elude la crítica.

Por otro lado Ozu, el más japonés de los realizadores de ese país, nos ¿sorprende? con una sutil, pero continua, andanada de cargas de profundidad contra algunas de las tradiciones de su país. Su cine, fuertemente ritualizado, apoyado en una puesta en escena sosegada, no se muestra por ello tan autocomplaciente con la sociedad que tan precisamente describe como parece a primera vista. **Buenos días** contiene numerosos ejemplos del enfrentamiento entre la tradición japonesa y las influencias occidentales, sin decantarse necesariamente por las primeras. Ya hemos señalado la intolerancia tradicional frente a la pareja occidentalizada, que no reivindica otra cosa que el derecho a vivir como le place. La polémica sobre la televisión, como elemento idiotizador pero a la postre asumido, es asimismo prueba de ello. Los niños del barrio se deleitan con la contemplación de las peleas de *sumo* (el deporte japonés por excelencia), pero… vistas por televisión. Los hermanos Fukui sobreviven a duras penas gracias, respectivamente, a sus clases y traducciones de inglés y a la venta de automóviles occidentales. El vecino jubilado consigue finalmente trabajo como vendedor a comisión de productos occidentales (él proporcionará al protagonista su aparato de televisión), componiendo una imagen mucho más amable que el tradicional vendedor que consigue pequeñas ventas a base de gestos amenazantes… Es cierto que en pocas películas de Ozu vemos tal profusión de ejemplos al respecto, pero no por ello éstos son menos significativos. No olvidemos que Ozu fue ante todo un devorador de cine occidental, sobre todo norteamericano, y consideraba **Ciudadano Kane** (*Citizen Kane*; Orson Welles, 1940) su película preferida. Al respecto, Hubert Niogret[4] reseña una decena larga de citas —en forma de secuencias, carteles u otras referencias— de filmes occidentales, casi todos norteamericanos, en sus películas, que van desde su admirado Lubitsch a King Vidor, pasando, entre otros, por Borzage, Dieterle o Louis Malle.

Pero si hay un elemento que da un carácter especial a **Buenos días** dentro de la obra de Ozu, es su utilización del humor. Como sabemos Ozu comenzó su carrera cinematográfica como creador de *gags*, y su etapa muda está plagada de comedias, muchas de ellas hoy perdidas. Sin embargo, con su aterrizaje en el sonoro —antes incluso— el humor pasó a un segundo plano, aunque nunca estuvo ausente de ninguna de sus películas. Con **Buenos días**, por contra, el realizador vuelve descaradamente a la comedia. Jean-Pierre Jackson hace una divertida disertación sobre la profusión en **Buenos días** de *gags* a propósito de los pedos, para concluir que "*aquel Ozu, rabelaisiano y divertido, es apasionante. Convierte en auténtica, humana, la sublime meditación poética y metafísica sobre el tiempo, los hombres y las mujeres, la soledad y la muerte, la vejez y el recuerdo que ilumina los momentos inolvidables de su obra en los que el mundo parece detenerse, haciéndonos participar un instante de la eternidad que nos espera*"[5]. Un tema tan escatológico como éste podría volverse, como poco, burdo en manos de cualquiera que no fuese el delicado realizador japonés. Los *gags* a propósito de las ventosidades se convierten en **Buenos días**, no sólo en un tierno juego infantil, sino incluso en la respuesta iconoclasta a ese formalismo que los dos hermanos cuestionan con su silencio. Ni siquiera cuando los adultos participan del juego (el padre de uno de

los niños es el auténtico maestro en la materia) éste roza el mal gusto. Ante los descuidados pedos de su marido, su mujer acude cada vez creyendo que la llama. De nuevo se establece el equivoco entre pedos y lenguaje. No son estos *gags*, pese a ser los más numerosos, los únicos en **Buenos días**. El humor está omnipresente en la relación de los adultos con los niños, de nuevo basados la mayoría de las veces en equívocos verbales, contemplados por los adultos con alegre indulgencia. Hay, asimismo, personajes que oscilan de un sentimiento de fracaso, en todo caso narrado con una levedad que elude cualquier rasgo de melodramatismo, a secuencias dominadas por el humor. Es el caso del jubilado, cuyas borracheras le ayudan a escaparse de sus angustias. O la abuela que, poco antes de ser tachada por su hija de inútil ("*Tienes que ir a Narayama. Vete ya. Sólo haces tonterías*") protagoniza una de las escenas más divertidas de la película cuando, ante la velada amenaza del vendedor ambulante con su navaja, muestra a su vez un enorme cuchillo de cocina que hace al vendedor recoger sus bártulos y marcharse precipitadamente. Hay, incluso, secuencias en las que el humor se establece a través de la propia puesta en escena con una sutileza impagable. Es el caso de las repetidas idas y venidas de una fila a otra de casas, atravesando la estrecha calle en la que Ozu nos sitúa desde los primeros planos. El efecto está conseguido simplemente con el ritmo de los distintos personajes, su forma de caminar, el objeto de su deambular que siempre nos es conocido y una ligera, juguetona música que acompaña a todo ello. Un suave tráfico humano y una música refrescante que recuerdan levemente múltiples secuencias de Tati[6]. Desde las diferentes escapadas infantiles hasta el cruce de la calle, tarareando *jazz*, de los modernos vecinos, este "tráfico" consigue deliciosos *gags* visuales. Para terminar, la película concluye con un plano fijo que muestra tres calzoncillos tendidos de una cuerda. Son los mismos que abren el film (un subrayado de la circularidad de las historias de Ozu) y que han recogido las incontinencias del avergonzado niño que veíamos en los primeros planos.

Buenos días se convierte así en una película refrescante y alegre, en cierto modo insólita dentro de la filmografía de Yasujiro Ozu, pero, al mismo tiempo, profundamente coherente con el resto de su obra.

La paz de un día de otoño

(*Akibiyori*, 1960)

Carlos Losilla

Como en **El fin de la primavera** (1949), la película que reinicia la colaboración entre Ozu y el guionista Kogo Noda, en **La paz de un día de otoño** (1960) el proceso que conduce a la boda de una muchacha finaliza con la soledad de uno de sus progenitores, ya viudo: allí el padre, aquí la madre. Como en **El sabor del pescado de otoño** (1962), el film que clausura la filmografía del director japonés y cierra un peculiar círculo sobre la propia **El fin de la primavera**, en torno a esa misma situación pululan personajes viejos y cansados, que recuerdan incesantemente un pasado sin remisión. Y también, como ya ocurre entre esos dos poderosos goznes de la obra de madurez de Ozu, los personajes de la película que aquí nos ocupa devienen igualmente intercambiables respecto a las otras mencionadas, aparecen interpretados por actores que se van desplazando casi imperceptiblemente de papel a papel, como para establecer una secreta, emotiva familiaridad: por mencionar

únicamente a los más conocidos, Chishu Ryu, el padre de la primera, es también el padre de la última, así como el pariente hostelero de la segunda, mientras que Setsuko Hara, la hija de la primera, es la madre de la segunda, una conmovedora inversión de roles que lo dice todo acerca del concepto de la vida derivado de los filmes de Ozu.

Enfrentada a la sobria gravedad de **El fin de la primavera** y al desolado nihilismo de **El sabor del pescado de otoño, La paz de un día de otoño** adopta un tono más distendido, más amable, incluso más cómico en algunos aspectos, en este sentido muy cercano al de ciertas comedias dramáticas hollywoodienses razonablemente contemporáneas, como **Tú y yo** (*An Affair to Remember*, 1957), de Leo McCarey, o **El noviazgo del padre de Eddie** (*The Courtship of Father*
Eddie's
, 1962), de Vincente Minnelli: risas y lágrimas, ironía y patetismo, sarcasmo y piedad. De esta manera, casi podría decirse que forma una peculiar trilogía con **Flores de equinoccio** (1958) y **Buenos días** (1959), sendas introspecciones tragicómicas en la evolución de la sociedad japonesa de los atribulados años cincuenta, heredando a la vez tanto la sofisticada construcción de la primera como el resignado pesimismo de la segunda.

En efecto, respecto a **El fin de la primavera**, es evidente que **La paz de un día de otoño** se revela como un trabajo mucho más barroco, aunque sólo sea en relación a la cantidad e intensidad de las líneas narrativas que maneja. Mientras en el film de 1949, el problema del padre y de la hija se erige en directriz principal alrededor de la cual giran otras cuestiones menores, aunque siempre importantes para la densificación argumental, aquí la historia familiar corre estrictamente paralela a otra que adquiere poco a poco la misma importancia: el "otoño" del título original es el que está viviendo la madre, claro está, pero también el de esos respetables, ya maduros hombres de negocios que de repente se convierten en improvisados casamenteros. Son ellos, sin duda, los que aportan los toques de *sophisticated comedy* que hábilmente despliega la trama en ciertos momentos, y sin embargo es igualmente a ellos a quien se debe atribuir la creciente amargura que se va apoderando progresivamente de la película, hasta

culminar, como casi siempre sucede en el cine de Ozu posterior a la guerra, en una parte final más relajada, más reflexiva, más desoladora.

El film se abre y se cierra con la evocación de dos ceremonias: el aniversario de la muerte de Miwa, que fue marido y padre de Akiko y Ayako, respectivamente, y la boda de esta última, a la que se alude únicamente, como sucede en **El fin de la primavera** y en **El sabor del pescado de otoño**, a través del momento previo, el vestido y la fotografía nupciales. Mamiya, Taguchi e Hirayama, los tres caballeros en cuestión, amigos de juventud de Miwa e igualmente enamorados, entonces y ahora, de la aún bella Akiko, su viuda, creen que ya es hora de que su hija empiece a pensar en casarse y, para ello, comienzan a mover sus fichas en forma de candidatos matrimoniales, a la vez que las sombras del pasado vuelven a hacérseles inquietantemente presentes. Lo que se inicia como un juego divertido y nostálgico, no obstante, se transforma poco a poco en una gigantesca, monstruosa puesta en escena que no sólo implicará también a Yukiko, una desenvuelta amiga de Ayako, sino que además arrastrará, en su derrumbe final, a otras víctimas inesperadas. Lo que al principio parecían simples conversaciones entre amigos pasan a ser verdaderas conspiraciones, y la vida entera de los protagonistas se revela finalmente un complicado ritual de mostraciones y ocultaciones, mentiras interesadas y verdades a medias, que acaba perdiendo en sus complejos meandros incluso a sus propios demiurgos. Curiosamente, el significativo hecho de que Ozu apenas se detenga en las ceremonias aceptadas como tales, sea el aniversario de la muerte de Miwa o la boda de su hija, encuentra su lógica contrapartida en el detenimiento con el que contempla los ritos sociales más subrepticios, el compadreo y los encuentros en los bares, hasta el punto de expulsar literalmente de la pantalla actos que deberían constituirse en momentos estelares del drama: la proposición matrimonial a la madre o la segunda presentación Ayako-Goto, personaje con el que la chica acaba casándose sin que el espectador apenas lo conozca.

Tenemos, pues, un texto aparente y un texto latente, que se despliegan de manera paralela hasta acabar convergiendo en un final conjunto. El primero es la historia de una viuda y su hija, a quien tres amigos de la familia empiezan buscando marido y casi

terminan encontrando padrastro. El segundo es la historia de tres señores aparentemente respetables que empiezan buscando marido a la hija de un amigo ya fallecido y terminan dejando indeseadas secuelas en el camino: su primera puesta en escena, la búsqueda de un esposo para Ayako, se complica cuando esta última deja entrever que no quiere casarse para no dejar sola a su madre, lo cual conduce a la búsqueda de otro pretendiente para la madre, lo cual acaba implicando al viudo Hirayama, uno de los tres caballeros, que empieza a ilusionarse con la historia, lo cual enfurece a Ayako, lo cual introduce en la mascarada a su amiga Yukiko, lo cual desenmascara la intriga y abre los ojos de Akiko, lo cual la lleva a confesarle a Ayako que no piensa casarse una vez ésta ya se ha prometido, lo cual causa la decepción de Hirayama, etc.

La vorágine de esta puesta en escena, así, provoca la aparición de un cortocircuito narrativo que se desarrolla en dos frentes distintos y complementarios. Por una parte, los elementos claramente genéricos desplegados por las intervenciones de los tres amigos —enredos, equívocos, incluso diálogos concretos que recurren constantemente al modelo de la comedia— chocan de continuo con la progresiva gravedad de los acontecimientos mostrados, trátese de la anunciada soledad de Akiko o de la

desilusión que el desenlace instalará sin remedio en el personaje de Hirayama. Por otra, los roces producidos por el vértigo, la excesiva contigüidad, incluso el intrusismo de los mecanismos puramente causales respecto al tiempo distendido y plano que suele utilizar Ozu en sus ficciones, dan lugar, paradójicamente, al progresivo colapso de la trama, materializado, por enésima vez, en el gran vacío de la elipsis, del tiempo inexistente. En **La paz de un día de otoño**, una vez llegados al punto de mayor tensión, cuando todo parece al límite de sus propias fuerzas, el funcionamiento interno del film se niega a mostrarnos la liberación de sus líneas argumentales, pasando directamente a los instantes posteriores a su resolución. Significativamente, sólo veremos la conversación entre Akiko y Ayako durante la cual la primera confesará a la segunda su negativa a casarse de nuevo, todo ello en el curso del último viaje conjunto entre madre e hija, una vez ésta ha decidido ya contraer matrimonio con Goto: las aguas vuelven a su cauce, y un elemento artificialmente creado por la trama durante su inútil sucesión de puestas en escena queda asimilado por lo que de verdad importa, la simplicidad del enfrentamiento madre-hija, la autenticidad de sus relaciones, más allá de las intrigas de sus tres amigos. De nuevo otra elipsis y estamos ya en la boda de Ayako, de la que sólo veremos, como decíamos, el tiempo detenido de la fotografía, otra vez un tiempo inexistente que se limita a flotar en el limbo de una imagen perecedera que, a su vez, se pretende fijar en la memoria a través de su inmovilización. Y, finalmente, una tercera elipsis nos conduce al anochecer, cuando todo se ha consumado, los tres caballeros comentan frente a unos vasos de sake los resultados de sus intrigas y Akiko, ya sola en la casa familiar, apaga las luces y se acurruca en la oscuridad: la representación ha terminado, los actores se han ido y el escenario, vacío y sumido en las sombras, se precipita en la nada.

Durante su última escena junto a sus dos amigos, y ante las equivocas consecuencias de sus actos, Mamiya afirma, entre apesadumbrado y resignado: "*La vida es muy simple. Somos nosotros quienes la complicamos*". Pues bien, teniendo en cuenta igualmente el itinerario seguido por el espectador, ese constante zigzagueo entre la comedia y el drama, entre la saturación de sus propias propuestas y la autoextinción, entre los pliegues del artificio y los destellos de la vida verdadera, la que siempre conduce a la soledad y al vacío, que a su vez se pretende rellenar mediante efímeras exhibiciones y representaciones, ¿no estará el film hablándonos de sí mismo? O, en otras palabras, ¿no estará mostrándose en su absoluta desnudez, sinuoso artefacto que siempre acaba remitiendo a su propio funcionamiento? Barroco, decíamos: quizá nunca como en **La paz de un día de otoño** el arte de Ozu se ha revelado tan frágil en su doloroso exhibicionismo, tan retorcido en su presunta transparencia. La vida puede que sea simple. El arte, desde luego, no lo es.

El otoño de la familia Kohayagawa

(*Kohayagawa-ke no aki*, 1961)

Ángel Quintana

El círculo narrativo o la desestabilización del centro

El penúltimo largometraje de Yasujiro Ozu, **El otoño de la familia Kohayagawa**, posee una estructura circular que impide definir en qué lugar se encuentra el centro del relato. Ozu desestabiliza la dramaturgia, refuerza la idea de la trama y acaba diseñando una depurada obra de síntesis, donde hallan un perfecto equilibrio las principales preocupaciones temáticas y estilísticas de su filmografía.

Un constante movimiento circular determina las formas visuales y narrativas de **El otoño de la familia Kohayagawa**, una de las obras más depuradas y complejas de la filmografía de Yasujiro Ozu. Los planos estáticos de unos toneles circulares situados en el marco exterior de una refinería de sake, propiedad de la familia Kohayagawa, parecen anunciarnos una trama cíclica marcada por la

coralidad de acciones de un amplio número de personajes unidos a un mismo tronco familiar. Entre los principales protagonistas que dan sentido a la trama encontramos al viejo Manbei, que intenta recuperar sus amores de juventud mientras comprueba que su vida se esfuma rápidamente. Los ecos trágicos de la existencia de Manbei se construyen en torno al concepto de una muerte próxima —un tema mayor de la filmografía de Ozu—, pero dicha muerte sólo puede llegar a hacerse efectiva cuando se encuentra en estrecha relación con la esperanza de vida, focalizada alrededor de la idea del matrimonio —otro tema mayor del cine de Ozu—. Mientras la muerte del viejo Manbei representa el trauma que desestabiliza (o disuelve) la estructura familiar, el matrimonio puede llegar a convertirse en otro posible ritual funerario. La boda es la celebración de la disolución de la familia natal, del hogar de la infancia y de la adolescencia. El funeral del viejo Manbei sólo adquiere sentido cuando se pone en contacto con otra trama paralela de posibles matrimonios. Noriko, su hija soltera, debe decidir si acepta un matrimonio de conveniencia preparado por la familia, mientras que Akiko, la nuera que enviudó, debe perseverar en su soledad. Finalizado el rito funerario, las dos mujeres pueden dar certeza a sus dudas y fijar su posible destino. La muerte del padre representa también la muerte de la pequeña empresa y de unas viejas formas que regían la economia familiar. Dicha muerte no lleva implícita ninguna disolución, ya que la empresa regida por Hisao —el yerno casado con Fumiko— acaba formando parte de un círculo mayor, el de una futura sociedad multinacional.

Los numerosos motivos estilísticos que definen la singular poética de **El otoño de la familia Kohayagawa**, desde los espacios vacíos de tránsito que actúan como símbolo de los pasajes de la vida hasta los espacios de modernidad presididos por un letrero luminoso que nos advierte de que nos hallamos ante el *New Japan*, sólo adquieren sentido gracias a la repetición. La familia Kohayagawa es vista unida durante dos celebraciones rituales que actúan como polos contrapuestos: la ceremonia del aniversario de la muerte de la madre y el funeral del padre en casa de su última amante. El hipotético pretendiente de Akiko, que ocupa un lugar central en la primera escena de la película que transcurre en un bar de Osaka, desaparece de la trama y solo reaparece pocos momentos

antes del final, cuando se ha resignado al ver que su propuesta de seducción no puede prosperar. El viejo agricultor —una aparición esporádica de Chishu Ryu— que contempla la llegada de los cuervos junto al estanque también reaparece en los momentos finales para poder contemplar el humo que sale de la chimenea del crematorio y certificar que una vida humana ha desaparecido. Los motivos icónicos también se repiten en el interior de un círculo, en el que todos los posibles paralelismos acaban adquiriendo su plenitud de sentido. La presencia de los cuervos, pocos momentos después del ataque irreversible del padre, sirve para introducir un sentimiento de profunda melancolía en el interior de la trama, pero también sirve para proponer una profunda transformación cromática. En la parte final se acentúan las tonalidades negras, otorgando a la escena un enrarecido tono pictórico. A lo largo de **El otoño de la familia Kohayagawa**, la constante repetición de motivos, el retorno de los personajes y la recuperación de escenas que parecían estar dispersas, se convierte en un factor indispensable para poder llegar a armonizar todos los elementos que integran un amplio circulo compacto.

La circularidad de **El otoño de la familia Kohayagawa** pone en evidencia un problema fundamental: la imposibilidad de poder llegar a definir la existencia de un centro narrativo de la película. La ausencia de un centro, al que deben remitir lodos los conflictos, provoca un interesante debate narrativo, sobre todo cuando se confronta con algunas de las diferentes teorías establecidas sobre el sistema estilístico de Ozu. En su estudio sobre el cine de Ozu, David Bordwell afirma que la narratividad de las obras del cineasta se construye a partir de la mostración del devenir de una serie de personajes sujetos al vaivén de los ritmos de la cotidianeidad. La banalidad es desterrada a partir de la emergencia progresiva de algunos conflictos dramáticos que introducen una cierta excepcionalidad dentro del relato. Bordwell considera que en el cine de Ozu existe una linealidad basada en un juego de causas/efectos y considera que el cineasta puede llegar a aplicar la teoría del conflicto central. El argumento lineal se concentra en un gran tema dramático, alrededor del cual giran todas las acciones de los personajes principales. Aunque el montaje no está sujeto —como en el cine clásico americano— al desarrollo narrativo, sino hacia una

serie de motivaciones estéticas, en el cine de Ozu existe una centralidad que permite que el espectador llegue a identificarse con las acciones de los protagonistas[1]. A pesar de la validez de dicha teoría, la generalización establecida por Bordwell resulta insuficiente, sobre todo cuando se aplica a su última etapa, al momento en que el cine de Ozu sufre un progresivo proceso de depuración y la idea de drama entra en crisis.

En un reciente estudio sobre la narratividad en las últimas obras de Ozu, Käthe Geist cuestiona el valor que Bordwell otorga al drama, afirmando que al cineasta japonés no le interesa lo dramático, pero en cambio le interesa dar consistencia a la idea de trama. La esencialidad de las formas narrativas en las últimas películas de Ozu está delimitada por "*las formas de repetición y por los elementos que acaban quedándose fuera de la trama*"[2]. Las formas de repetición no están sólo condicionadas al ritmo establecido por la frecuencia de la vida cotidiana, sino por el retorno constante de temas y motivos, al que hemos aludido anteriormente. Todos los elementos dramáticos que permiten que el relato avance acaban quedándose fuera la trama.

En **El otoño de la familia Kohayagawa**, cl cineasta no muestra el momento en que Akiko renuncia a su posible pretendiente, como tampoco muestra el acto de la muerte de Manbei, o el ataque de corazón previo que ha actuado como síntoma de la tragedia. En cambio, a lo largo de la película son mostrados los efectos que dichas acciones provocan a los personajes, la forma como pueden llegar a transformar su propia cotidianidad.

El otoño de la familia Kohayagawa es la película de Ozu que presenta una estructura narrativa más compleja, y esto no es debido a su coralidad, sino a la forma como acaba siendo desestabilizada la noción del centro. La película rompe con la teoría del conflicto central. No ofrece al espectador ningún posible punto de apoyo dramático al que pueda llegar a sujetarse y hacia el que acaben convergiendo todas las acciones secundarias. A lo largo de la película se apuntan cinco posibles conflictos principales: la muerte del padre, la búsqueda de un pretendiente para Akiko, la negativa de Noriko a aceptar un matrimonio de conveniencia, la relación del padre con su antigua amante ante la perplejidad de los hijos y la crisis de la empresa familiar. Ninguno de estos cinco temas se

constituye en tema mayor, ni ninguno de ellos aparece apuntado como un posible subtema que acabará disolviéndose una vez sujeto a los intereses del drama. Todos los conflictos se desarrollan a un mismo nivel, pero ninguno tiene una existencia aislada. Todos los temas dependen de un conjunto perfectamente armonizado. En el interior de la estructura narrativa de **El otoño de la familia Kohayagawa** tampoco se crea una gran trama capaz de englobar las diferentes tramas apuntadas. Así por ejemplo, la película no puede ser vista como una reflexión coral sobre la disolución de la familia tradicional japonesa, ya que en el interior del relato hay una serie de problemas que adquieren mayor complejidad y permiten que el film no sea sólo una crónica histórica, sino también una reflexión sobre los ciclos de la vida y la dificultad del individuo para poder frenar el devenir de las cosas. El trabajo de depuración estilística llevado a cabo por Yasujiro Ozu rompe continuamente con las posibles expectativas que el espectador pueda proyectar en los personajes. Los hechos tampoco se desarrollan de la forma más previsible posible, sino de forma imprevisible, destruyendo las expectativas que el espectador ha depositado en sus personajes.

El otoño de la familia Kohayagawa es una obra clave, ya que es una depurada síntesis de los grandes temas de la carrera del cineasta. Los numerosos caminos que Ozu ha abierto a lo largo de su filmografía dejan de ser piezas aisladas de unas historias lineales, para buscar su lugar dentro de un universo cíclico que resulte mucho más integrador. El tema de la muerte del padre reenvía hacia **Cuento de Tokio** (1953), el problema de la boda de Noriko a **El fin de la primavera** (1949), los amores de juventud del viejo Manbei se acercan a los expuestos en **La hierba errante** (1959)[3]. El problema del peso de lo efímero y del devenir se convierte en un elemento recurrente que marca tanto los amores del padre con su amante de juventud, como la inestabilidad del amor inconfesado de Noriko con un joven que debe marcharse a trabajar fuera de Kioto. En **El otoño de la familia Kohayagawa** no puede haber un centro temático porque éste se halla disuelto dentro de un gran trabajo de síntesis que sitúa al mismo nivel todas las preocupaciones temáticas y estilísticas del cine de Ozu.

El sabor del pescado en otoño

(*Samma no aji*, 1962)

Áurea Ortiz

A estas alturas de la revista el lector probablemente ya estará informado de las muy personales y reconocibles claves del cine de Yasujiro Ozu. Estará al cabo de la calle del tan traído y llevado "punto de vista del tatami", del uso casi exclusivo del plano fijo, de los famosos grupos de planos de situación que puntean sus obras, de la repetición de argumentos acerca de la vida cotidiana y la relación entre padres e hijos, etc. Todo esto está en **El sabor del pescado de otoño**. Casi un *remake* de **El comienzo de la primavera** (1956) o **La paz de un día de otoño** (1960), encontramos a un padre viudo. Shuhei (interpretado por el mismo actor de **El comienzo de la primavera**, Chishu Ryu), que quiere casar a su hija Michiko para no obligarla a envejecer junto a él, a pesar de que eso significa la soledad. Última película que dirigió Yasujiro Ozu, parece lógico considerarla como una especie de testamento del director, un compendio que resume toda su obra anterior, sus intentos y sus

logros. Pero **El sabor del pescado de otoño** no es ni más ni menos compendio que las demás. Es otro eslabón en esa extensa crónica de la vida familiar que el director lleva a cabo a lo largo de su carrera profesional. Empleando un término musical, otra variación sobre el mismo tema.

Antes de seguir, una constatación inevitable y necesaria: mi mirada (y la tuya, lector) es occidental. Esto quiere decir, por lo menos por lo que a la abajo firmante se refiere, que antes que otra cosa se instaura una sensación de extrañeza ante lo que sucede en la pantalla. Que los sentimientos no se exterioricen, la indiferencia con que se habla de ellos, o que se decidan cuestiones tan importantes como el matrimonio, el hecho sorprendente para un occidental de que los personajes jamás se tocan entre sí, resultan perturbadores. Creo que sería petulante y desde luego falso por nuestra parte, desde nuestra cultura, manifestar una comprensión total o dar una definición determinante de lo que estamos viendo. Es imposible. Hay algo (me temo que bastante) que escapa a nuestro alcance, y si no aceptamos esto, lo único que conseguimos es movernos en el terreno del tópico más reductor. Así las cosas nos queda buscar los puntos de intersección, aquello que permite que a pesar de la distancia y las diferencias de comportamiento, asistamos conmovidos a las huellas que los sucesos dejan en los personajes. Un ejemplo. Observamos perplejos la forma desapasionada y fría con que el padre y el hermano hablan de los sentimientos de Michiko y solucionan su matrimonio, pero cuando siguiendo a esa conversación vemos a Michiko llorando quedamente de espaldas a la cámara, para girar lentamente la cabeza y lanzar a su padre una silenciosa mirada, comprendemos de inmediato su tristeza y nos sentimos profundamente conmovidos. El último plano de la película, con Shuhei al fondo del pasillo, sentado, vencido, tras casar a su hija y aceptar su futuro solitario, es una imagen bella, completa y absolutamente emocionante de la soledad y el paso del tiempo.

Generalmente, gran parte de los sucesos (pocos) y conversaciones (muchas) que integran la película giran en torno al matrimonio. Ya en la primera secuencia, que transcurre en el despacho del protagonista, se plantea por dos veces lo que será el eje argumental. En primer lugar el padre charla con una empleada

acerca de otra que va a casarse, aclarando la edad de la muchacha, 24 años, "*igual que mi hija*". Inmediatamente después el amigo que viene a visitarle invoca el problema principal: tienes que casar a tu hija. A partir de ese momento las dos opciones vitales de la hija (el matrimonio o no casarse para poder cuidar al padre) se manifestarán a través de los más diversos ejemplos. La opción matrimonial vendrá reflejada por la descripción de la vida del hijo mayor y su mujer, y por la situación del amigo felizmente casado con una mujer mucho más joven que él. A veces, la situación de Michiko se cuela a través de detalles anecdóticos, por ejemplo cuando ella misma cuenta que la asistenta tiene que dejarles porque su cuñada ha muerto y debe ayudar al hermano. Pero lo que actúa de verdadero contrapunto de su situación es la vida desdichada del viejo profesor y su hija, que no se casó para poder cuidarle, patéticos ambos en su soledad. Cumplen una función de reflejo indeseable de lo que puede ser la vida de Shuhei y Michiko en el futuro. El profesor resulta casi ridículo en sus borracheras y el constante lamento de su soledad y su culpabilidad por no haber casado a su hija. Cuando Shuhei y su amigo Kawai le dejan en su bar, borracho tras la cena, nos sobrecoge otro de esos relámpagos de tristeza y emoción. La hija del profesor aparece por primera vez en la película, mayor, cansada y azorada ante sus visitantes. No sabe cómo disculpar a su padre. La conversación es banal y de cortesía. En los planos de conjunto la vemos siempre de espaldas, casi una sombra, sin rostro e indefinida entre los demás. Cuando los visitantes se van, mira a su padre ausente en su borrachera, y se sienta echándose a llorar. Toda la frustración de una vida nos asalta como un mazazo. Este personaje sólo aparecerá fugazmente unos segundos en otra secuencia posterior, pero no hace falta más. Hemos comprendido.

En realidad el tema de la película, como el del resto de filmes del director, es la soledad; el hecho innegable de que, en el fondo, estamos solos en el mundo. Ni un solo movimiento de cámara une a los personajes entre sí, ni un solo encadenado une a los planos, que se suceden por corte directo. Los numerosos saltos de eje, la peculiar (para un occidental) utilización del *raccord* y del fuera de campo, los constantes campos vacíos, el uso sistemático del reencuadre, no hacen más que dar forma a la soterrada y profunda

falta de comunicación, a la radical soledad que parecen arrastrar estos seres. Los decorados en los que se desarrolla la acción son casas claustrofobias, de habitaciones pequeñas, casi geométricas, que encierran a los personajes en una red de líneas verticales y horizontales que casi les impiden moverse. Las puertas, ventanas y mamparas sirven antes que nada para crear constantes reencuadres que aprisionan a los personajes en sus límites. Las varillas horizontales de las persianas, las cuadrículas de las ventanas y mamparas aparecen constantemente como fondo de las figuras, lo que unido a la utilización de un punto de vista bajísimo, el llamado punto de vista del tatami, crea una falta de profundidad, una sensación de planitud, que aplasta a los personajes, sin dejarles aire. Prácticamente toda la película transcurre en este tipo de interiores. El uso expresivo que Ozu hace de estos elementos es de una tremenda eficacia. Veamos en este sentido la secuencia final.

La hija se ha casado ese mismo día. Los dos hijos varones y la nuera esperan en la casa a que el padre vuelva. Cuando llega, entra en la habitación donde están los demás sentados en torno a una mesa. Él se sienta a la izquierda del encuadre, pero aunque está en campo no le vemos, porque queda oculto al espectador por una

pared que está en primer término y divide en dos el plano: una zona iluminada a la derecha (se observa perfectamente la lámpara), donde están los hijos y la nuera, y otra zona oscura, opaca, a la izquierda, en la que está el padre, aunque no podemos verle. El espectador "ve" que no comparte el espacio familiar. A efectos prácticos equivale a un fuera de campo. No se puede pedir mayor economía de medios y mayor eficacia en la composición. Y a pesar de que con él, en el mismo espacio físico, permanece el hijo menor y mantienen una conversación entre ambos, Shuhei está solo en el plano y ya no volverá a compartirlo con nadie.

Nunca vemos a los personajes moverse fuera de las casas, oficinas o bares. Sí vemos los exteriores en los conjuntos de planos de la ciudad que abren cada segmento del relato, situándonos espacialmente, porque siempre se trata de lugares que forman parte del entorno de la secuencia que se inicia (por ejemplo, la fábrica donde trabaja Shuhei, los alrededores del bar del profesor, etc.). Sólo en dos ocasiones los personajes salen al exterior. Michiko sale de la casa de su hermano con Miura, el joven del que está enamorada, aunque él (ni el espectador) lo saben. Ambos esperan un tren. Pero Ozu corta la acción de modo que no les vemos coger ese tren. No tienen un futuro juntos. Otro plano de exteriores destaca por su singularidad. Tras haber aceptado Michiko una cita con el joven que su padre le propone, vemos a Shuhei ascender por una calle; va a casa de su amigo a concertar esa cita. A sus pies queda la ciudad, en un plano general luminoso y abierto, que contrasta con el resto de la película. La presencia de ese plano en ese momento informa visualmente de la resolución del conflicto. Su hija ha resuelto su futuro. Además, todos los planos de la ciudad que se suceden en el film mantienen un carácter geométrico, ese cruce de verticales, horizontales y diagonales que veíamos en los interiores, excepto el plano que estamos comentando que escapa a esta férrea composición.

Entre estas vistas urbanas destaca particularmente un plano del edificio donde viven el hijo y la nuera. En cada balcón hay una alfombra de colores que está secándose al sol, creando una especie de entramado geométrico y cromático muy bello. Pero, además de bello, también es pertinente. En ese edificio todos los pisos son iguales, sí, es una colmena, pero en cada uno de ellos habitan seres

diferentes, cada uno con sus vidas, ninguna igual a otra, igual que ninguna alfombra repite su dibujo. La variación es infinita. Una ajustada metáfora del cine singular de Yasujiro Ozu.

El comienzo del verano

Filmografía

Dolores Devesa / Alicia Potes

Zange no yaiba (*El filo de la penitencia*) (1927)*

Producción: Shochiku (Kamata). Film terminado por Torajiro Saito. **Argumento**: basado en una idea de Yasujiro Ozu sobre el film

Kick-In

(1916), de George Fitzmaurice. **Guión**: Kogo Noda. **Fotografía**: Isamu Aoki. **Intérpretes**: Saburo Azuma (*Sakichi*), Kunimatsu Ogawa (*Ishimatsu*), Kanji Kawahara (*Manabe Tojuro*), Shoichi Nodera (*Yamashiroya Shozaemon*), Eiko Atsumi (*Oyae*), Miyako Hanayagi (*Oshin*). **Duración aproximada**: 1919 metros. B/N.

Wakodo no yume (*Los sueños de la juventud*) (1928)*

Producción: Shochiku (Kamata). **Guión**: Yasujiro Ozu. **Fotografía**: Hideo Mohara. **Intérpretes**: Tatsuo Saito (*Okada Chokichi*), Nobuko Wakaba (*Miyoko*), Hisao Yoshitani (*Heiichi Kam*), Junko Matsui (*Yuriko*), Takeshi Sakamoto (*padre de Okada*), Kenji Oyama (*sastre*), Chishu Ryu. **Duración aproximada**: 1534 metros. B/N.

Nyobo funshitsu (*La esposa perdida*) (1928)*

Producción: Shochiku (Kamata). **Argumento**: Ononosuke Takano. **Guión**: Momosuke Yoshida. **Fotografía**: Hideo Mohara. **Intérpretes**: Tatsuo Saito (*Jyoji*), Ayako Okamura (*Yumiko*), Shoichi Okajima (*detective*), Shichiro Sugano (*ladrón*), Takeshi Sakamoto (*tío*), Junko Matsui (*Yoko*). **Duración aproximada**: 1502 metros. B/N.

Kabocha (*Calabaza*) (1928)*

Producción: Shochiku (Kamata). **Argumento**: basado en una idea de Yasujiro Ozu. **Guión**: Komatsu Ritamura. **Fotografía**: Hideo Mohara. **Intérpretes**: Tatsuo Saito (*Tosuke Yamada*), Yurie Hinatsu (*Kanako*), Hidemaru Handa (*Kazuo*), Yoko Rozakuro (*Chieko*), Takeshi Sakamoto (*presidente*). **Duración aproximada**: 1175 metros. B/N.

Hikkoshi fufu (*Los esposos de la mudanza*) (1928)*

Producción: Shochiku (Kamata). **Argumento**: basado en una idea de Ippei Kikuchi. **Guión**: Akira Fushimi. **Fotografía**: Hideo Mohara. **Intérpretes**: Atsushi Watanabe (*Eikiche Fujioka*), Mitsuko Yoshikawa (*Chiyoko, su esposa*), Ichiro Oguchi (*patrón*), Kazuzo Nakahama (*Seiichi, su hijo*), Tomoko Naniwa (*hija del farmacéutico*), Kenji Oyama (*prestamista*). **Duración aproximada**: 1116 metros. B/N.

Nikutaibi (*La belleza del cuerpo*) (1928)*

Producción: Shochiku (Kamata). **Argumento y guión**: Yasujiro Ozu y Akira Fushimi. **Fotografía**: Hideo Mohara. **Intérpretes**: Tatsuo Saito (*Ichiro Takai*), Choko Iida (*Ritsuko*), Renji Kimura (*Zenuemon Okura*), Kenji Oyama (*estudiante*). **Duración aproximada**: 1505 metros. B/N.

Takara no yama (*La montaña del tesoro*) (1929)*

Producción: Shochiku (Kamata). **Argumento**: basado en una idea de Yasujiro Ozu. **Guión**: Akira Fushimi. **Fotografía**: Hideo Mohara. **Intérpretes**: Tojuki Robayashi (*Tanjiro*), Yurie Hinatsu (*Somekichi*), Manko Aoyama (*Bakuhachi*), Ayako Okamura (*Choko*), Choko Iida (*propietaria de la casa de geishas*). **Duración aproximada**: 1824 metros. B/N.

Wakaki hi (*Días de juventud*) (1929)*

Producción: Shochiku (Kamata). **Argumento** y **guión**: Akira Fushimi, con revisiones de Yasujiro Ozu. **Fotografía y montaje**: Hideo Mohara. **Ayudante de fotografía**: Yuharu Atsuta. **Iluminación**: Toshimitsu Nakajima. **Decorados**: Yoneichi Wakita. **Interpretes**: Ichiro Yuki (*Bin Watanabe*), Tatsuo Saito (*Shuichi Yamamoto*), Junko Matsui (*Chieko*), Choko Iida (*su tía*), Takeshi Sakamoto (*profesor*), Ichiru Okuni (*profesor Anayama*), Shinichi Himori (*Hat amoto*), Chishu Ryu (*estudiante*). **Duración aproximada**: 2854 metros. B/N.

Wasei kenka tomodachi (*Amigos a la japonesa, siempre a la greña*) (1929)*

Producción: Shochiku (Kamata). **Argumento** y **guión**: Kogo Noda. **Fotografía**: Hideo Mohara, **Intérpretes**: Atsushi Watanabe (*Ryukichi*), Hisao Yoshitani (*Yoshizo*), Eiko Takamatsu (*Ogen*), Ichiro Yuki (*Okamura*). **Duración aproximada**: 2114 metros. B/N.

Daigaku wa deta keredo (*He terminado la universidad pero…*) (1929)*

Producción: Shochiku (Kamata). **Argumento**: Hiroshi Shimizu. **Guión**: Yoshio Aramaki. **Fotografía**: Hideo Mohara. **Intérpretes**: Minoru Takada (*Tetsuo Nomoto*), Kinuyo Tanaka (*Machiko*), Utako Suzuki (*madre*), Kenji Oyama (*Sugimura*), Takeshi Sakamoto (*secretario*). **Duración aproximada**: 1916 metros. B/N.

Kaisha-in seikatsu (*Vida de oficinista*) (1929)*

Producción: Shochiku (Kamata). **Argumento**: Yasujiro Ozu. **Guión**: Kogo Noda. **Fotografía**: Hideo Mohara. **Intérpretes**: Tatsuo Saito (*Shintaro Tsukamoto*), Mitsuko Yoshikawa (*Fukuko, su esposa*), Tomio Aoki (*tercer hijo*), Takeshi Sakamoto (*Okumura*). **Duración aproximada**: 1552 metros. B/N.

Tokkan kozo (*Un chico impetuoso*) (1929)*

Producción: Shochiku (Kamata). **Argumento**: Chuji Nozu (pseudónimo colectivo de Tadao Ikeda, Tadamoto Okubo, Kogo Noda y Yasujiro Ozu). **Guión**: Tadao Ikeda. **Fotografía**: Ko Nomura. **Intérpretes**: Tatsuo Saito (*Bunkichi*), Tomio Aoki (*Senbo*), Takeshi Sakamoto (*el jefe*). **Duración aproximada**: 1031 metros. B/N.

Kekkongaku nyumon (*Introducción a la casamentería*) (1930)*

Producción: Shochiku (Kamata). **Argumento**: Toshio Okuma. **Guión**: Kogo Noda. **Fotografía**: Hideo Mohara. **Intérpretes**: Tatsuo Saito (*Mitsuo Kitamiya*), Sumiko Kurishima (*Toshiko, su esposa*), Shinyo Nara (*su hermano*), Minoru Takada (*Shinichiro Takebayashi*), Shizue Tatsuta (*Mineko*), Mitsuko Yoshikawa (*chica del bar*). **Duración aproximada**: 1943 metros. B/N.

Hogaraka ni ayume (*Caminad con optimismo*) (1930)

Producción: Shochiku (Kamata). **Argumento**: Hiroshi Shimizu. **Guión**: Tadao Ikeda. **Fotografía y montaje**: Hideo Mohara. **Ayudante de cámara**: Yuharu Atsuta. **Iluminación**: Tatsumi Yoshimura. **Decorados**: Hiroshi Mizutani. **Intérpretes**: Minoru Takada (*Kenji Koyama*), Hiroko Kawasaki (*Yasue Sugimoto*), Nobuko Matsuzono (*la hermanita de Yasue*), Utako Suzuki (*madre de Yasue*), Hisao Yoshitani (*Senko*), Temo Mori (*Gunpei*), Satoko Date (*Chieko*), Takeshi Sakamoto (*Ono, presidente de la compañía*). **Duración aproximada**: 96 min. B/N.

Kenji y su hermano Senko son dos delincuentes que trabajan en combinación para realizar pequeños robos. Un día ven a una joven, Yasue, que sale de una joyería. Kenji se queda muy impresionado por ella. Yasue trabaja en una empresa donde el presidente la acosa constantemente, pero ella no puede dejar el empleo por la precaria situación de su familia. Kenji, en una salida de domingo, atropella a la hermana de Yasue. Para compensarlas del susto, al domingo siguiente las lleva al campo. Kenji y Yasue se enamoran, pero Chicko, la compañera de Kenji, está celosa y le prepara una trampa a Yasue para que se encuentre con su jefe en un hotel. Kenji consigue librar a Yasue del acoso de su presidente pero ella no quiere verlo mientras sea un delincuente. Kenji encuentra trabajo como limpiacristales y su hermano es chófer. Los amigos le proponen a Kenji un nuevo golpe y él se niega a colaborar. Yasue lo oye y se convence de su regeneración. Los antiguos amigos llegan a dispararle y Yasue lo cura. Denunciados por Chieko, Kenji y su hermano tienen que pasar un tiempo en la cárcel. Yasue lo espera y en unos meses pueden empezar una nueva vida.

Rakudai wa shita keredo (*He suspendido pero…*) (1930)*

Producción: Shochiku (Kamata). **Argumento**: Yasujiro Ozu. **Guión**: Akira Fushimi. **Fotografía** y **montaje**: Hideo Mohara. **Ayudante de fotografía**: Yuharu Atsuta, **Iluminación**: Toshimitsu Nakajima. **Decorados**: Yoneichi Wakita. **Intérpretes**: Tatsuo Saito (*Takahashi*), Kaoni Futaba (*jefa de la casa*), Tomio Aoki (*su hijo*), Kinuyo Tanaka (*chica del bar*), Hiroo Wakabayashi, Ichiro Okuni (*profesares*), Dekao Yokoo, Tokio Seki, Hiroshi Mikura, Goro Yokoyama (*estudiantes suspensos*), Ichiro Tsukita, Chishu Ryu, Fusao Yamada, Kenji Satomi (*estudiantes aprobados*). **Duración aproximada**: 1765 metros. B/N.

Sono yo no tsuma (*La esposa de esa noche*) (1930)*

Producción: Shochiku (Kamata). **Argumento**: basado en la obra *From Nine to Nine*, de Oscar Shisgall. **Adaptación y guión**: Kogo Noda. **Fotografía y montaje**: Hideo Mohara. **Ayudante de fotografía**: Yuharu Atsuta. **Iluminación**: Shige Yamamoto y Tashimitsu Nakajima. **Decorados**: Yoncichi Wakita. **Intérpretes**: Tokihiko Okada (*Shuji Hashizitme*), Emiko Yagumo (*Mayumi*), Mitsuko Ichimura (*Michiko*), Togo Yamamoto (*detective Kagawa*), Tatsuo Saito (*doctor*), Chishu Ryu (*policía*). **Duración aproximada**: 1809 metros. B/N. **Nota**: También conocida como *Esposa de una noche*, según su exhibición en Filmoteca Española y en la Semana Internacional de Cine de Valladolid 1979.

Ero-gami no onryo (*El espíritu vengador del dios del amor*) (1930)*

Producción: Shochiku (Kamata). **Argumento**: Seizaburo Ishihara. **Guión**: Kogo Noda. **Fotografía**: Hideo Mohara. **Intérpretes**: Tatsuo Saito (*Kentaro Yumaji*), Hikaru Hoshi (*Daikuro Ishikawa*), Satoko Date (*Yumeko, una bailarina*), Ichiro Tsukida (*su novio*). **Duración aproximada**: 750 metros. B/N.

Ashi ni sawatta koun (*Tropiezo con la felicidad*) (1930)*

Producción: Shochiku (Kamata). **Argumento y guión**: Kogo Noda. **Fotografía**: Hideo Mohara. **Intérpretes**: Tatsuo Saito (*Kotaro Furukawa*), Mitsuko Yoshikawa (*Toshiko, su mujer*), Tomio Aoki (*su hijo*), Mitsuko Ichimura (*su hija*), Takeshi Sakamoto (*jefe de sección*). **Duración aproximada**: 2032 metros. B/N.

Ojoosan (*La señorita*) (1930)*

Producción: Shochiku (Kamata). **Argumento**: Komatsu Kitamura. **Gags**: Akira Fushimi, James Maki (pseudónimo de Yasujiro Ozu) y Tadao Ikeda. **Fotografía**: Hideo Mohara. **Intérpretes**: Sumiko Kurishima (*señorita*), Tokihiko Okada (*Tokio Okamoto*), Tatsuo Saîto (*Tatsugi Saita*), Kinuyo Tanaka (*Kinuko*), Ichiro Okuni (*periodista*), Togo Yamamoto (*director de escuela de interpretación*). **Duración aproximada**: 3705 metros. B/N.

Shukujo to hige (*La bella y las barbas*) (1931)*

Producción: Shochiku (Kamata). **Argumento y guión**: Komatsu Kitamura. **Gags**: James Maki (pseudónimo de Yasujiro Ozu). **Fotografía y montaje**: Hideo Mohara y Minoru Kuribayashi. **Ayudante de cámara**: Yuharu Atsuta. **Iluminación**: Tashimitsu Nakajima. **Decorados**: Yoneichi Wakita. **Intérpretes**: Tokihiko Okada (*Kiichi Okajima*), Hiroko Kawasaki (*Hiroko*), Choko Iida (*su madre*), Satoko Date (*Saloko*), Ichiro Tsukida (*Teruo Yukimoto*), Toshiko Iizuka (*Ikuko, su madre*), Mitsuko Yoslukawa (*señora Tsukida*), Takeshi Sakamoto (*camarero*). **Duración aproximada**: 2051 metros. B/N.

Bijin aishuu (*La melancolía de una mujer hermosa*) (1931)*

Producción: Shochiku (Kamata). **Argumento**: basado en la obra de Henri de Regnier. **Adaptación**: James Maki (pseudónimo de Yasujiro Ozu). **Guión**: Tadao lkeda. **Fotografía**: Hideo Mohara. **Intérpretes**: Tokihiko Okada (*Okamoto*), Tatsuo Saito (*Sano*), Yukiko Inoue (*Yoshie*), Sotaro Okada (*Yoshida*), Mirsuko Yoshikawa (*Mitsuko*). **Duración aproximada**: 4327 metros. B/N.

Tokyo no gassho (*El coro de Tokio*) (1931)*

Producción: Shochiku (Kamata). **Argumento**: basado en una idea de Komatsu Kitamura. **Guión**: Kogo Noda. **Fotografía y montaje**: Hideo Mohara. **Ayudante de cámara**: Yuharu Atsuta. **Iluminación**: Toshimitsu Nakajima. **Decorados**: Yoneichi Wakita. **Intérpretes**: Tokihiko Okada (*Shinji Okajima*), Emiko Yagumo (*Sugako*), Hideo Sugawara (*hijo*), Hideko Takamine (*hija*), Tatsuo Saito (*Omura*), Choko Iida (*señora Omura*), Takeshi Sakamoto (*Yamada*), Reiko Tani (*presidente de la compañía*), Kenichi Miyajima (*su secretario*), Isamu Yamagiichi (*un empleado*). **Duración aproximada**: 2487 metros. B/N.

Haru wa go-fujin kara (*La primavera empieza por las señoras*) (1932)*

Producción: Shochiku (Kamata). **Argumento**: James Maki (pseudónimo de Yasujiro Ozu). **Guión**: Tadao Ikeda. **Fotografía**: Hideo Mohara. **Intérpretes**: Jiro Shirota (*Yoshida*), Tatsuo Saito (*Kalo*), Setsuko Inoue (*Miyoko*), Hiroko Izumi (*Masako*), Takeshi Sakamoto (*Sakaguchi*), Reiko Tani (*presidente de la compañía*). **Duración aproximada**: 2021 metros. B/N.

Umarete wa mita keredo (*He nacido pero…*) (1932)

Producción: Shochiku (Kamata). **Argumento**: James Maki (pseudónimo de Yasujiro Ozu). **Guión**: Akira Fushimi. **Fotografía y montaje**: Hideo Mohara. **Ayudantes de cámara**: uharu Atsuta y Masao Irie. **Iluminación**: Toshimitsu Nakajima. **Decorados**: Takashi Kono. **Ayudante decoración**: Takejiro Kadota. **Intérpretes**: Tatsuo Saito (*Yoshii, el padre*), Mitsuko Yoshikawa (*su esposa*), Hideo Sugawara (*el hijo mayor*), Tokkan Kozo (*el hijo menor*), Takeshi Sakamoto (*Iwasaki, el patrón*), Teruyo Hayami (*señora Iwasaki*), Seiichi Kato (*Taro*). **Duración aproximada**: 90 min. B/N.

La familia Yoshii se traslada a vivir a un suburbio de Tokio para que el padre esté más cerca de su trabajo. Los dos hijos deben adaptarse a la nueva escuela, pero se encuentran con la hostilidad de un grupo de chicos entre los que está Taro, el hijo del señor Iwasaki, jefe de su padre. Deciden no ir a la escuela, pero el padre se entera y los obliga a asistir. Consiguen vencer en una pelea al grupo de chicos enemigos con la ayuda de un vendedor ambulante de licores que se hace amigo de ellos cuando la madre le compra cerveza. Al ser ya amigos de Taro, éste les permite ver unas películas de aficionado que ha rodado su padre. Los hijos de Yoshii descubren que su padre ha estado haciendo tonterías frente a la cámara sólo para complacer al señor Iwasaki. Esto los humilla y se lo reprochan a su padre, que tras darles una zurra se plantea la mediocridad de su vida. Cuando padre e hijos se reconcilian, los niños y Taro se preguntan cuál de los dos padres es un hombre importante.

Seishun no yume wa ima iztiko e (*¿Dónde están los sueños de juventud?*) (1932)

Producción: Shochiku (Kamata). **Argumento y guión**: Kogo Noda. **Fotografía**: Hideo Mohara. **Ayudante de cámara**: Yuharu Atsuta. **Iluminación**: Toshimitsu Nakajima. **Intérpretes**: Kinuyo Tanaka (*Oshige*), Tatsuo Saito (*Taichiro Saiki*), Chishu Ryu (*Shimazaki*), Ureo Egawa (*Tetsuo Horino*), Haruo Takeda (*Kenzo Horino*), Ryotaro Mizushima (*Kanzo, el tío*), Takeshi Sakamoto (*conserje*), Choko Iida (*madre de Saiki*), Ayako Katsuragi (*señora Yamamura*). **Duración aproximada**: 86 min. B/N.

Horino, estudiante de familia acomodada, disfruta de la vida con sus amigos y su amiga Oshige, que es camarera. Su tío le propone alguna aspirante a casarse con el, pero Horino, ayudado por su padre, las rechaza y consigue disuadirlas inventando supuestos defectos de borracho y ladrón. Durante los exámenes finales le llega la noticia del fallecimiento de su padre. Horino debe hacerse cargo de la empresa familiar y allí consigue dar trabajo a sus amigos ayudándolos a pasar las pruebas de acceso. Intenta reanudar sus relaciones con Oshige y pretende casarse con ella, pero ahora, aunque Horino lo ignora, está prometida a su amigo Saiki, el más estudioso de todos pero el menos brillante. Saiki se resigna a perder a Oshige para conservar el empleo en la empresa de su amigo. Cuando Horino se entera lo insulta y lo acusa de cobardía, reprochando a los otros amigos el habérselo ocultado. Luego se reconcilian y los tres amigos saludan el paso del tren que lleva a Saiki y a Oshige a su luna de miel.

Mata au hi made (*Hasta que volvamos a vernos*) (1932)*

Producción: Shochiku (Kamata). **Guión**: Kogo Noda **Fotografía**: Hideo Mohara. **Intérpretes**: Yoshiko Okada (*la mujer*), Joji Oka (*el hombre*), Shinyo Nara (*padre*), Hiroko Kawasaki (*hermana*), Choko Iida (*criada*), Satoko Date (*novia*), Mitsuko Yoshikavva (*otra chica*). **Duración aproximada**: 2127 metros. B/N. **Nota**: Primer film con banda sonora (música, efectos).

Tokyo no onna (*La mujer de Tokio*) (1933)

Producción: Shochiku (Kamata). **Argumento**: basado en la obra *Twenty Six Hours*, de Ernst Schwartz (posiblemente, pseudónimo de Ozu). **Guión**: Kogo Noda y Tadao Ikeda. **Fotografía**: Hideo Mohara. **Ayudante de cámara**: Yuharu Atsuta. **Iluminación**: Toshimitsu Nakajima. **Montaje**: Kazuo Ishikawa. **Decorados**: Takashi Kanesu. **Intérpretes**: Yoshiko Okada (*Chikuko*), Ureo Egawa (*Ryoichi*), Kinuyo Tanaka (*Harue*), Shinyo Nara (*Kinoshita*), Chishu Ryu (*reportero*). **Duración aproximada**: 47 min. B/N. **Nota**: También conocida como *Mujer de Tokio*, según su exhibición en Filmoteca Española y en la Semana Internacional de Cine de Valladolid 1979.

Ryoichi cree que Chikako, su hermana, reparte su tiempo entre su trabajo de secretaria y trabajando como traductora. Pero por un policía, Kinoshita, hermano de Harue, su novia, se entera de que Chikako en realidad se está prostituyendo. Cuando su hermana regresa a casa Ryoichi, furioso, le pega. Al saber que ella se prostituye para pagar los estudios de él. Ryoichi se marcha y desaparece. Kinoshita informa a su hermana de que Ryoichi se ha suicidado. Las dos mujeres lloran la muerte de Ryoichi, pero para la prensa este suceso carece de importancia.

Nota: Contiene extractos de **Si yo tuviera un millón** (*I Had a Million*, 1932), de Ernst Lubitsch, Norman Taurog, Stephen Roberts, Norman Z. McLeod, James Cruze, William A. Seiler y H. Bruce Humberstone.

Hijosen no onna (*Una mujer fuera de la ley*) (1933)

Producción: Shochiku (Kamata). **Argumento**: James Maki (pseudónimo de Yasujiro Ozu). **Guión**: Tadao Ikeda. **Fotografía**: Hideo Mohara. **Ayudante de cámara**: Yuharu Atsuta. **Iluminación**: Toshimitsu Nakajima. **Montaje**: Kazuo Ichikawa y Minoru Kuribayashi. **Decorados**: Yoneichi Wakita. **Intérpretes**: Kinuyo Tanaka (*Tokiko*), Joji Oka (*Jyoji*), Sumiko Mizukubo (*Kazuko*), Hideo Mitsui (*Hiroshi*), Yumeko Aizome (*Misako*), Yoshiro Takayama (*Senko*), Koji Kaga (*Misawa*), Yasuo Nanjyo (*Okusaki, el hijo del presidente*), Seiji Nishimura (*policía*), Chishu Ryu (*policía*). **Duración aproximada**: 100 min. B/N.

Jyoji es el jefe de una banda de delincuentes a la que pertenece Tokiko, su novia. Tokiko trabaja como secretaria, llevando una doble vida, y en su trabajo se ve a menudo halagada con los regalos e insinuaciones del hijo de su jefe. Hiroshi, un joven estudiante, pretende integrarse en la banda de Jyoji. Lo consigue y Jyoji se enamora de Kasuko, hermana de Hiroshi. Tokiko, celosa, intenta asustarla amenazándola con una pistola, pero le coge cariño y decide que Jyoji y ella misma. Tokiko, deben reformarse y encontrar un trabajo honesto. Pero Hiroshi lia robado en la caja de la oficina donde trabaja su hermana. Tokiko y Jyoji quieren ayudarle a devolver lo robado. Para ello, en un último golpe, roban en la caja del jefe de Tokiko, pero son sorprendidos por la policía, Tokiko le pide a Jyoji que se entregue, y cuando él se niega, le dispara hiriéndolo. Los dos son detenidos por la policía.

Dekigokoro (*Tentación*) (1933)*

Producción: Shochiku (Kamata). **Argumento**: James Maki (pseudónimo de Yasujiro Ozu). **Guión**: Tadao Ikeda. **Fotografía**: Shojiro Sugimoto. **Ayudantes de cámara**: Hiroyuki Nagaoka e Hideo Hoshii. **Iluminación**: Toshimitsu Nakajima. **Montaje**: Razuo Ishikawa. **Decorados**: Yoneichi Wakita. **Intérpretes**: Takeshi Sakamoto (*Kihuchi*), Nobuko Fushitni (*Harue*), Den Ohikata (*Jiro*), Choko Iida (*Otome*), Tokkan Rozo (*Tomio*), Reiko Tani (*barbero*), Giishu Ryu (*hombre de la barca*). **Duración aproximada**: 103 min. B/N, **Nota**: También conocida con el título *Capricho pasajero*, según su exhibición en Filmoteca Española y en la Semana Internacional de Cine de Valladolid 1979.

Haha wo kowazu ya (*No debe dejar de quererse a la madre*) (1934)

Producción: Shochiku (Kamata). **Argumento**: basado en una historia de Shutaro Romiya. **Guión**: Tadao Ikeda. **Adaptación**: Rogo Noda. **Fotografía**: Isamu Aoki. **Intérpretes**: Iwata Yukichi (*señor Kajiwara*), Mitsuku Yoshikawa (*Chieko*), Den Ohikata (*Sodao*), Seiichi Rato (*Sadao, niño*), Hideo Mitsui (*Kosaku*), Shusei Nomura (*Kosaku, niño*), Shinyo Naia (*Okazaki*), Ryoko Mitsukawa (*Kazuko*), Chichu Ryu (*Hattori*), Yumeko Aizome (*Mitsuko*), Choko Iida (*criada*). **Duración aproximada**: 71 min. B/N. **Nota**: También conocida con el título *Una madre debe ser amada*, en su pase por Filmoteca Española.

La familia Kajiwara vive en un barrio residencial, pero al fallecer el padre repentinamente queda Chieko, la madre, sola con sus dos hijos, Sadao y Kosaku, y desde entonces ella se sacrifica para darles educación. Los niños crecen y al inscribirse en la universidad Sadao descubre que en realidad es hijo de la primera esposa de su padre. Sin atender las explicaciones que le da la madre y sintiéndose tratado de forma distinta a su hermano, se va de casa tras una pelea con Kosaku, que no entiende su actitud hostil hacia la madre. Cuando Kosaku conoce el verdadero origen de Sadao lo comprende. Chieko va en busca de su hijo, pero Sadao no quiere volver con ella. Solamente cuando la sirvienta del prostíbulo donde se ha refugiado le reprocha su actitud, decide volver a casa. Se van a vivir al suburbio y emprenden una nueva vida.

Ukigusa monogatari (*Historia de una hierba errante*) (1934)

Producción: Shochiku (Kamata). **Ayudantes de dirección**: Kenichi Hara y Hamao Negishi. **Argumento**: James Maki (pseudónimo de Yasujiro Ozu). **Guión**: Tadao Ikeda. **Fotografía**: Hideo Mohara. **Ayudantes de cámara**: Yuhani Atsuta, Masao Irie y Takaharu Harada. **Iluminación**: Toshimitsu Nakajima. **Montaje**: Kazuo Ishikawa. **Decorados**: Toshio Humada. **Vestuario**: Taizo Saito. **Intérpretes**: Takeshi Sakamoto (*Kihachi*), Choko Iida (*Otsune*), Hideo Mitsui (*Shinkichi*), Rieko Yagumo (*Otaka*), Yoshiko Tsubouchi (*Otoki*), Tokkan Kozo (*Tomiho*), Reiko Tani (*su padre*), Seiji Nishimura (*Kichi, actor*), Nagamasa Yamada (*Maako, actor*). **Duración aproximada**: 86 min. B/N. Banda sonora (música y efectos). **Nota**: También conocida como *Historia de hierbas que flotan*, según su exhibición en Filmoteca Española y en la Semana Internacional de Cine de Valladolid 1979.

Kihachi y su compañía teatral llegan a un pueblo donde vive Otsune, una camarera con la que Kihachi tuvo hace años un hijo, Shinkichi, El muchacho cree que su padre murió y que Kihachi es su tío. La actual amante de Kihachi. Otaka, para vengarse de la desaparición de éste, que se ha ido a visitar a Otsune, decide que Otoki, una joven actriz, seduzca a Shinkichi. Pero los jóvenes se enamoran realmente. Cuando Kihachi descubre lo que ha tramado Otaka, las echa a ella y a Otoki de la compañía. Como las cosas van mal en el teatro, pues el público no acude, Kihachi vende el decorado y el vestuario para pagar a los actores. Kihachi y su hijo se pelean y finalmente Otoki queda al cuidado de Otsune, mientras Kihachi decide marcharse del pueblo con Otaka.

Hako-iri musume (*La niña mimada*) (1935)*

Producción: Shochiku (Kamata). **Argumento**: Sanseki Shikitai. **Guión**: Kogo Noda y Tadao Ikeda. **Fotografía**: Hideo Mohara. **Intérpretes**: Choko Iida (*Otsune*), Kinuyo Tanaka (*Oshige*), Takeshi Sakamoto (*Kihachi*), Tokkan Kozo (*Tomiho*), Ryoichi Takeuchi (*Arata*), Kiyoshi Seino (*Murata*), Mitsuko Yoshikawa (*Otaka*), Shusuke Ken (*el viejo maestro*), Kenji Oyama (*el joven maestro*). **Duración aproximada**: 1847 metros B/N.

Kikugoro no Kagamijishi (*Kagamijishi en versión Kikugoro*) (1935)*

Producción: Kokusai Bunka Shinkokai, Shochiku. **Fotografia**: Hideo Mohara. **Duración aproximada**: 530 metros.

Documental sobre una obra *kabuki* que no tuvo distribución comercial. El actor Onoye Kikugoro VI interpreta la danza *Kagamijishi*.

Tokyo no yado (*Un albergue de Tokio*) (1935)

Producción: Shochiku (Kamata). **Argumento**: Uinzato Mone (traducción fonética de Win That Money) (pseudónimo de Ozu, Tadao Ikeda y Masan Arata), **Guión**: Tadao Ikeda y Masao Arata. **Fotografía**: Hideo Mohara. **Ayudante de cámara**: Yuharu Atsuta. **Iluminación**: Toshimitsu Nakajima. **Música**: Keizo Horiuchi. **Montaje**: Kazuo Ishikawa. **Intérpretes**: Takeshi Sakamoto (*Kiha- clti*), Tokkan Kozo (*Zenko*), Takayuki Suematsu (*Masako*), Yoshiko Okada (*Otaka*), Kazuko Kojima (*Kimiko*), Choko Iida (*Otsune*), Chishu Ryu. **Duración aproximada**: 80 min. B/N. Banda sonora, con efectos y sin diálogos.

Kitachi recorre la zona industrial de Tokio seguido por sus hijos Zenko y Shoto, en busca de trabajo. Pasan días de penalidades, duermen en un albergue y comen con las recompensas que consiguen atrapando perros callejeros y llevándolos a vacunar contra la rabia. Un día encuentran a Otaka y a su hija Kimiko, que también duermen en el albergue, y los niños pronto se hacen amigos. Cuando Kitachi ya desespera encuentra por casualidad a su antigua amiga Otsune, que regenta un bar. Allí se alojan y Otsune le encuentra un empleo. Otaka y su hija también encuentran albergue, pero Kitachi se entera de que Olaka trabaja en un bar de *sake*. Cuando se lo recrimina, ella se excusa diciendo que tiene que pagar el hospital de su hija. Kitachi, para ayudarla, recurre al robo, les da el dinero a sus hijos para que se lo den a Otaka y él se entrega a la policía, quedando los niños al cuidado de Otsune.

Daigaku yoi toko (*La universidad es un buen sitio*) (1936)*

Producción: Shochiku (Kamata). **Argumento**: James Maki (pseudónimo de Yasujiro Ozu). **Guión**: Masao Arata. **Fotografía**: Hideo Mohara. **Intérpretes**: Toshiaki Konoe (*Fujiki*), Chishu Ryu (*Amano*), Tokuji Kohayashi (*Nishida*), Kenji Oyama (*Kawahara*), Tsuruhiko Ikebe (*Inoue*), Akira Hikabe (*Aoki*), Sanae Takasugi (*Chiyokti*), Tatsuo Saito (*lector*), Kiyoshi Seino (*propietario de la pensión*), Choko Iida (*su mujer*), Takeshi Sakamoro (*profesor*). **Duración aproximada**: 2352 metros. B/N.

Hitori musuko (*Hijo único*) (1936)*

Producción: Shochiku (Kamata). **Argumento**: James Maki (pseudónimo de Yasujiro Ozu). **Guión**: Tadao Ikeda y Masao Arata. **Fotografía**: Shojiro Sugimoto. **Música**: Senji Ito. **Decorados**: Tosino Hamada. **Intérpretes**: Choko Iida (*Otsune Nanomiya*), Shinichi Himori (*Ryosuke*), Masao Hayama (*Ryosuke, niño*), Yoshiko Tsubouchi (*Sugiko*), Mitsuko Yoshikawa (*Otaka*), Chishu Ryu (*Okubo*), Tomoko Naniwa (*su esposa*), Bakudan Kozo (*su hijo*), Tokkan Kozo (*Tomibo*). **Duración aproximada**: 2387 metros. B/N. **Nota**: Primer film sonoro de Ozu.

Shukujo wa nani wo wasureta ka (*¿Qué ha olvidado la señorita?*) (1937)*

Producción: Shochiku (Ofuna). **Guión**: Akira Fushimi y James Maki (pseudónimo de Yasujiro Ozu). **Fotografía**: Hideo Mohara. **Iluminación**: Toshimitsu Nakajima. **Música**: Senji Ito. **Montaje**: Kenkichi Hara. **Decorados**: Tatsuo Hamada. **Intérpretes**: Sumiko Kurishima (*Tokiko*), Tatsuo Saito (*Komiya*), Kayoko Kuwano (*Setsuko*), Shuji Sano (*Okada*), Takeshi Sakamoto (*Sugiyamá*), Choko Iida (*Chiyoko*), Ken Uehara (*él mismo*), Mitsuko Yoshikawa (*Mitsuko*), Masao Hayama (*su hijo Fujio*), Tokkan Kozo (*Tomio*). **Duración aproximada**: 2.051 metros. B/N.

Toda-ke no kyodai (*Los hermanos de la familia Toda*) (1941)*

Producción: Shochiku Ofuna. **Argumento y guión**: Tadao Ikeda y Yasujiro Ozu. **Fotografía**: Yuharu Atsuta. **Música**: Senji Ito. **Montaje**: Yoshiyashu Hamamura. **Decorados**: Tatsuo Hamada. **Vestuario**: Taizo Saito. **Intérpretes**: Hideo Fujino (*Shintaro Toda*), Ayako Katsuragi (*señora Toda*), Mitsuko Yoshikawa (*Chizuru*), Tatsuo Saito (*Shinichiro*), Kuniko Miyake (*Kazuko*), Shin Saburi (*Shojiro*), Yoshiko Tsubouchi (*Ayako*), Mieko Takamine (*Setsuko*), Kakoyo Kuwano (*Tokiko*), Sokichi Kawamura (*Suzuki*), Choko Iida (*Kiyo*), Masao Hayama (*Ryokichi*), Mayuko Takagi (*Mitsuko*), Chishu Ryu (*amigo*), Takeshi Sakamoto (*anticuario*), Reiko Tani (*fotógrafo*). **Duración aproximada**: 2896 metros. B/N.

Chichi ariki (*Ante todo el padre*) (1942)*

Producción: Shochiku (Ofuna). **Argumento y guión**: Tadao Ikeda, Takao Yanai y Yasujiro Ozu. **Fotografía**: Yuharu Atsuta. **Iluminación**: Ichiji Naito. **Música**: Kyoichi Saiki. **Montaje**: Yoshiyasu Hamamura. **Decorados**: Tatsuo Hamada. **Sonido**: Yoshisaburo Senoo. **Intérpretes**: Chishu Ryu (*Shuhei Horikawa*), Shuji Sano (*Ryohei Horikawa*), Harukiko Tsugawa (*Ryohei, niño*), Shin Saburi (*Yasutaro Kurokawa*), Takeshi Sakamoto (*Makoto Hirata*), Mitsuko Mito (*Fumiko Hirata*), Masayoshi Otsuka (*Setichi Hirata*), Shinichi Himori (*Minoru Uchida*), Shinyo Nara (*médico*), Seiji Nishimura, Reiko Tani. **Duración aproximada**: 2588 metros. B/N. **Nota**: También conocida como *Era un padre*, según su exhibición en Filmoteca Española y en la Semana Internacional de Cine de Valladolid 1979.

Nagaya shinshiroku (*Historia del caballero de la pension*) (1947)

Producción: Shochiku (Ofuna). **Productor**: Mitsuzo Kubo. **Guión**: Yasujiro Ozu y Tadao Ikeda. **Fotografía**: Yuharu Atsuta. **Iluminación**: Haruo Isono. **Música**: Ichiro Saito. **Montaje**: Yoshi Sugihara. **Decorados**: Tatsuo Hamada. **Sonido**: Yoshisaburo Senoo. **Intérpretes**: Choko Iida (*Otane*), Hohi Aoki (*Kohei*), Eitaro Ozawa (*padre*), Mitsuko Yoshikawa (*Kikuko*), Sokichi Kawamura (*Tamekichi*), Hideko Mimura (*Ukiko*), Chishu Ryu (*Tashiro*), Takeshi Sakamoto (*Kihachi*), Eiko Takamatsu (*Tome*). **Duración aproximada**: 72 min. B/N.

Kohei, un niño que andaba perdido por las calles, es recogido por un vecino de Otane, una viuda que tiene una tienda. Como nadie quiere acoger al niño, Otane se ve obligada a albergarlo. Pero lo hace a disgusto y le riñe mucho, sobre todo porque Kohei moja la cama por la noche. El niño un día huye, y entonces Otane se da cuenta de que lo quiere. Se va a buscarlo, lo encuentra y empieza una nueva vida con él. Le compra ropa, lo lleva al zoo, se hace una foto con él… Pero entonces aparece el padre de Kohei, que no lo había abandonado sino perdido. Otane comprende que Kohei debe irse con él, pero empieza a pensar en recoger a otro niño sin hogar.

Kaze no naka no mendori (*Una gallina azotada por el viento*) (1948)

Producción: Shochiku (Ofuna). **Guión**: Ryosuke Saito y Yasujiro Ozu. **Fotografía**: Yuharu Alsuta. **Música**: Senji Ito. **Montaje**: Yoshiyasu Hamamura. **Decorados**: Tatsuo Hamada. **Intérpretes**: Chuji Sano (*Shuichi Amanuya*), Kinuyo Tanaka (*Tokiko*), Chieko Murata (*Akiko Ida*), Chishu Ryu (*Kazuichiro Salake*), Ichiro Shimizu, Takeshi Sakamoto (*Hikozo Sakai*), Eiko Takamatsu (*Tsune*), Reiko Mizukami (*One Noma*), Chiyoko Ayatani (*Fusuko Onoda*), Koji Mitsui. **Duración aproximada**: 84 min. B/N.

Tokiko vive con su hijo en una humilde casa. Su marido, Shuichi, está en la guerra. El niño cae enfermo y Tokiko, que sobrevive vendiendo lo poco que poseía, se ve incapaz de pagar el hospital. Para ello se prostituye por una única vez. Cuando Shuichi regresa Tokiko le confiesa lo ocurrido. Shuichi, furioso, le pega y la viola. Tras una visita al prostíbulo, donde encuentra a una joven prostituta, Fusako, que mantiene a sus hermanos y a su padre inválido, y una charla con su jefe, Satake. Shuichi vuelve a casa, donde, todavía furioso, empuja a Tokiko, que cae por las escaleras. Conmovido ante el dolor de ella, Shuichi se propone olvidar, y juntos deciden enfrentarse al porvenir.

Banshun (*El fin de la primavera*) (1949)

Producción: Shochiku. **Productor**: Takeshi Yamamoto. **Argumento**: basado en la novela *Chichi to musume* ("Padre e hija"), de Kazuo Hirotsu. **Guión**: Kogo Noda y Yasujiro Ozu. **Fotografía**: Yuharu Atsuta, **Iluminación**: Haruo Isono. **Música**: Senji Ito. **Montaje**: Yoshiyasu Hamamura. **Decorados**: Tatsuo Hamada. **Interpretes**: Chishu Ryu (*Shukichi Soniiya*), Setsuko Hara (*Noriko*), Yumeji Tsukioka (*Aya Kitagawa*), Haruko Sugimura (*Masa Taguchi*), Hohi Aoki (*Katsuyochi*), Jun Usami (*Shoichi Hattori*), Kuniko Miyake (*Akiko Miwa*), Masao Mishima (*Jo Onodera*), Yoshiko Tsubouchi (*Kiku*), Yoko Katsuragi (*Misako*). **Duración aproximada**: 108 min. B/N. **Nota**: También conocida como *Fin de primavera* según su exhibición en Filmoteca Española y en la Semana Internacional de Cine de Valladolid 1979.

Noriko vive con su padre y cuida de el, pero ya va siendo muy mayor para permanecer soltera. Tiene un amigo, Hattori, con el que su padre desearía casarla, pero él está prometido y se casa con una amiga de Noriko. Su tía Masa insiste en que debe casarse y le arregla un encuentro con Satake, un joven que reúne todas las condiciones para gustar a Noriko. Ella accede a la entrevista muy a su pesar, porque está segura de que su padre no podrá vivir sin ella. Tras aceptar Noriko casarse con el pretendiente propuesto, ella y su padre hacen un último viaje juntos. Noriko se casa al regreso y el padre queda solo en la casa vacía.

Munakata shimai (*Las hermanas Munakata*) (1950)

Producción: Toho. **Productores**: Hideo Koi e Hiroshi Higo. **Ayudante de dirección**: Seiichiro Uchikawa. **Argumento**: basado en la novela de Jiro Osaragi. **Guión**: Kogo Noda y Yasujiro Ozu. **Fotografía**: Joji Ohara. **Iluminación**: Ko Fujibayashi. **Música**: Ichiro Saito. **Montaje**: Tosino Goto. **Decorados**: Tomoo Shimogawara. **Sonido**: Masakazu Kamiya. **Intérpretes**: Kinuyo Tanaka (*Setsuko*), Hideko Takamine (*Marika*), Ken Uehara (*Hiroshi Toshiro*), Sanae Takasugi (*Yoriko Mashita*), Chishu Ryu (*Tudachika Munekata*), So Yamamura (*Ryosuke Mimura*), Tatsuo Saito (*profesor Uchida*), Yuji Hori, Reikichi Kawamura, Yoshiko Tsuboichi. **Duración aproximada**: 112 min, B/N.

Las hermanas Setsuko y Mariko viven juntas en Tokio, donde Setsuko regenta un bar. Con ellas vive Mimura, marido de Setsuko, que no tiene trabajo, que bebe en exceso y provoca el malestar entre las hermanas y el deterioro de su propio matrimonio. Mariko es alegre y decidida, mientras Setsuko es tímida y paciente. Mariko descubre que hace años su hermana y el anticuario Hiroshi se amaban, e intenta insistentemente reavivar ese amor para liberar a su hermana de los malos tratos de Mimura. El padre de las hermanas vive en Kioto y sufre una grave enfermedad, por lo que los médicos le han asegurado pocos meses de vida. Mimura muere repentinamente, cuando ya Setsuko se ha visto obligada a cerrar el bar por sus muchas deudas. Siendo ya Setsuko viuda, Hiroshi piensa que podrán casarse, pero Setsuko no se decide y vuelve a vivir con su padre.

Bakushuu (*El comienzo del verano*) (1951)

Producción: Shochiku. **Productor**: Takeshi Yamamoto. **Guión**: Kogo Noda y Yasujiro Ozu. **Fotografía**: Yuharu Atsuta. **Iluminación**: ltsuo Takashita. **Música**: Senji Ito. **Montaje**: Yoshiyasu Hamamura. **Decorados**: Tatsuo Hamada. **Sonido**: Yoshisaburo Senoo. **Intérpretes**: Setsuko Hara (*Noriko Mamiya*), Chishu Ryu (*Koichi Mamiya*), Chikage Awashima (*Aya Tamura*), Kuniko Miyake (*Fumiko Mamiya*), Ichiro Sugai (*Shukichi Mamiya, el abuelo*), Chieko Higashiyama (*Shige Mamiya, la abuela*), Haruko Sugimura (*Tami Yabe*), Kan Nihanyanagi (*Kenchiki Yabe*), Zen Murase (*Minoru Mamiya*), Hisao Shirosawa (*Isamu*), Shuji Sano (*Sotaro Satake, patrón*), Takado Kuninori (*Mokichi Mamiya, el tío*). **Duración aproximada**: 125 min. B/N.

Noriko vive con su familia y trabaja como secretaria. Su jefe le sugiere que debe casarse, porque tiene ya veintiocho años, y le propone como pretendiente a un colega suyo ya algo mayor y económicamente acomodado El hermano mayor de Noriko, Koichi, tiene como ayudante en el hospital a Kenkichi, que es viudo con una niña pequeña. Cuando la madre de Kenkichi confiesa que le hubiera gustado que Noriko se casara con su hijo, ésta acepta la idea inmediatamente. La familia intenta disuadirla, porque esperaban que hiciera una boda mejor, pero Noriko no cambia de idea y la familia tiene que separarse, yéndose los abuelos a vivir con un hermano.

Ochazuke no aji (*El sabor de la sopa de arroz*) (1952)

Producción: Shochiku (Ofuna). **Productor**: Takeshi Yamamoto. **Guión**: Kogo Noda y Yasujiro Ozu. **Fotografía**: Yuharu Atsuta. **Iluminación**: Usuo Takashita. **Música**: Ichiro Saito. **Montaje**: Yoshiyasu Hamamura. **Decorados**: Tatsuo Hamada. **Sonido**: Yoshisaburo Senoo. **Intérpretes**: Shin Saburi (*Mokichi Sutake*), Michiyo Kogure (*Taeko, su mujer*), Koji Tsuruta (*Noboru Okuda*), Chishu Ryu (*Sadao Hirayama*), Chikage Awashima (*Aya Amamiya*), Keiko Tsushima (*Setsuko Yamauchi, la sobrina*), Kuniko Miyake (*Chizue Yamauchi, hermana de Taeko*), Eijiro Yanagi (*Naosuke Yamauchi, padre de Taeko*), Hisao Toake (*Ichiro Amamiya*), Yuko Mochizuki (*Shige Hirayama*), Koji Shitara (*Heiji Yamauchi*), Yako Kosono (*Fumiko, la criada*), Matsuko Shiga (*Huésped*). **Duración aproximada**: 116 min. B/N.

Taeko se aburre de una monótona vida con Mokichi, su marido, un hombre tranquilo de costumbres sencillas. Durante un par de días, y mintiéndole a Mokichi, se va con unas amigas a un balneario. Setsuko, sobrina de Taeko, se niega a contraer un matrimonio concertado, le echa en cara a Taeko el mal resultado de su matrimonio y no acude a una cita preparada para conocer a su futuro esposo. Mokichi se encuentra con ella, pero aunque le recrimina su conducta, no la obliga a volver con su madre y su tía. Cuando Taeko se entera de la complicidad de su marido con Setsuko, se lo recrimina a él y se marcha de casa durante unos días. Mokichi es enviado por su empresa a Uruguay, pero el avión en el que viajaba debe regresar. Vuelve a casa, y allí encuentra a Taeko, que ha reflexionado y se da cuenta de que ama a su marido y de que añora la tranquilidad de su vida diaria. Juntos se preparan una cena de arroz al té verde.

Tokyo monogatari (*Cuento de Tokio*) (1953)

Producción: Shochiku (Ofuna). **Productor**: Takeshi Yamamoto. **Guión**: Kogo Noda y Yasujiro Ozu. **Fotografía**: Yuharu Atsuta. **Iluminación**: Itsuo Takashita. **Música**: Takanobu Saito. **Montaje**: Yoshiyasu Hamamura. **Decorados**: Tatsuo Hamada. **Sonido**: Yoshisaburo Senoo. **Intérpretes**: Chishu Ryu (*Shukichi Hirayama*), Chieko Higashiyama (*Tomi, su mujer*), Setsuko Hara (*Noriko Hirayama*), Haruko Sugimura (*Shige Kaneko*), Nobuo Nakamura (*Kuraso Kaneko*), So Yamamura (*Koichi Hirayama*), Kuniko Miyake (*Fumiko Hirayama*), Kyoko Kagawa (*Kyoko Hirayama*), Eijiro Tono (*Sanpei Niunata*), Shiro Osaka (*Keizo Hirayama*), *Zen* Murase (*Minora Hattori*), Hisao Toake (*Ozamu Hattori*), Mitsuhiro Mori (*Isamu Hirayama*). **Duración aproximada**: 135 min. B/N. **Nota**: También conocida por los títulos *Cuentos de Tokio*, según su pase por TVE; y *Viaje a Tokio*, según su exhibición en Filmoteca Española y en la Semana Internacional de Cine de Valladolid 1979.

Tomi y Shukichi, un anciano matrimonio que vive en Onomichi con su hija Kyoko, deciden viajar a Tokio para visitar a sus otros hijos. Allí se alojan en la casa de Noriko, la viuda de su hijo Shoji. Sus hijos Koichi, casado con Fumiko, y Shige, casada con Kuraso, viven muy ocupados en su trabajo y deciden que los padres pasen unos días en un balneario. Tomi y Shukichi pronto regresan a Tokio disgustados por el ambiente del balneario y porque Tomi no está muy bien de salud. Al regresar a Tokio deben alojarse cada uno en una casa. Deciden volver a Onomichi y en el camino se detienen en Osaka, donde vive su hijo Keizo, pues la salud de Tomi va empeorando. De regreso a Onomichi, Tomi muere y los hijos se reúnen para asistir al funeral. Pronto todos deciden regresar a Tokio, y sólo Noriko se queda con Shukichi que, agradecido, le regala el reloj que perteneció a Tomi.

Soshun (*El comienzo de la primavera*) (1956)

Producción: Shochiku (Ofuna). **Productor**: Shizuo Yamauchi. **Guión**: Kogo Noda y Yasujiro Ozu. **Fotografía**: Yuharu Atsuta. **Iluminación**: Masao Kato. **Música**: Takanobu Saito. **Montaje**: Yoshiyasu Humamura. **Decorados**: Tatsuo Hamada. **Sonido**: Yoshisaburo Senoo. **Intérpretes**: Chikage Awashima (*Masako Sugiyama*), Ryo Ikebe (*Shoji Sugiyama*), Teiji Takahashi (*Taizo Aoki*), Keiko Kishi (*Chiyo Kaneko, "Pez Rojo"*), Chishu Ryu (*Kiichi Onodera*), Kumeko Urabe (*Shige Kitagawa*), So Yamamura (*Yutaka Kawai*), Takako Fujino (*Terumi Aoki*), Masami Taura (*Koichi Kitagawa*), Haruko Sugimura (*Tamako Tamara*), Kuniko Miyake (*Yukiko Kawai*), Daisuke Kato (*Sakamoto*), Eijiro Tono (*Tokichi Hattori*), Nobuo Nakamura, Chicko Nakakita. **Duración aproximada**: 144 min. B/N. **Nota**: También conocida por el título *Principio de primavera* según su exhibición en Filmoteca Española y en la Semana Internacional de Cine de Valladolid 1979.

Shoji, empleado en una fábrica de ladrillos refractarios, vive con su esposa Masako. Tiempo atrás falleció un hijo de ambos cuando aún era pequeño. Shoji se desplaza todas las mañanas a su trabajo en el mismo tren y a la misma hora, como otros tantos empleados. Su vida es gris y monótona, hasta el día en que en una excursión con sus compañeros empieza una relación con una de las secretarias apodada "Pez Rojo", cuya reputación de frívola y coqueta es el comentario general. Shoji se separa de su mujer y acepta un traslado a una sucursal de la fábrica. En realidad lo que desea es alejarse de "Pez Rojo", que es posesiva e inestable. Le escribe una carta a su esposa hablándole de sus verdaderos sentimientos, y ella se reúne con él reconciliándose y dispuesta a pasar en la pequeña ciudad los próximos tres años antes de volver a Tokio.

Tokyo boshoku (*El color del crepúsculo en Tokio*) (1957)

Producción: Shochiku. **Productor**: Shizuo Yamauchi. **Guión**: Kogo Noda y Yasujiro Ozu. **Fotografía**: Yuharu Atsuta. **Iluminación**: Akira Aomatsu. **Música**: Takanobu Saito. **Montaje**: Yoshiyasu Hamamura. **Decorados**: Tatsuo Hamada. **Sonido**: Yoshisaburo Senoo. **Intérpretes**: Setsuko Hara (*Tokoko Numata*), Ineko Arima (*Akiko Sugiyama*), Chishu Ryu (*el padre, Shukichi Sugiyama*), Isuzu Yamada (*su exmujer, Kisako Soma*), Teiji Takahashi (*Noboru Kawaguchi*), Masami Taura (*Kenji Kimura*), Haruko Sugimura (*la tía, Shigeko Takeuchi*), So Yamamura (*Seki Sekiguchi*), Kinzo Shin (*Yasuo Ninnala*), Kamatari Fujiwara (*Gihei Shimomura, vendedor de pasta*), Nobuo Nakamura (*Sakae Soma*), Kumeko Urabe, Teruko Nagaoka. **Duración aproximada**: 141 min. B/N. **Nota**: También conocida como *Crepúsculo de Tokio* según su pase en Filmoteca Española y en la Semana Internacional de Cine de Valladolid 1979.

Takako, casada con un profesor inestable y bebedor, decide abandonarlo e instalarse en casa de su padre, Shukichi, con su hija pequeña. Con ellos vive Akiko, la hermana menor. La madre, Kikuko, las abandonó cuando eran pequeñas, a ellas y a un hermano que murió accidentalmente, y no han vuelto a verla. Akiko, enamorada de Kenji, un joven estudiante, se queda embarazada. Como Kenji es un irresponsable, Akiko decide abortar. Un día descubre que su madre ha vuelto a Tokio y regenta una casa de juego. A Akiko le asalta la duda de si ella será realmente hija de su padre. Va a ver a la madre para aclararlo y la madre le asegura que efectivamente es hija de Shukichi. Tras una pelea con Kenji, Akiko sale enloquecida y se lanza bajo un tren. Cuando su madre se entera de la muerte de Akiko, acepta marcharse de Tokio con su marido actual. Takako decide volver con su marido y, pensando que su hija necesitará un padre y una madre en el futuro, intentará hacer todo lo posible para que su matrimonio no fracase.

Higanbana (*Flores de equinoccio*) (1958)

Producción: Shochiku. **Argumento**: basado en la novela de Ton Satomi. **Guión**: Kogo Noda y Yasujiro Ozu. **Fotografía**: Yuharu Atsuta. **Iluminación**: Akira Aomatsu. **Música**: Takanobu Saito. **Montaje**: Yoshiyasu Hamamura. **Decorados**: Tatsuo Hamada. **Intérpretes**: Shin Saburi (*Wataru Hlrayama*), Kinuyo Tanaka (*Kiyoko, la madre*), Yoshiko Kuga (*Fumiko Mikami*), Ineko Arima (*Setsuko Hirayamu*), Kctji Sada (*Masahiko Taniguchi, el chico*), Teiji Takahashi (*Shotaro Kondo*), Miyuki Kuwano (*Hisako Hirayama, la hermana pequeña*), Chishu Ryu (*Shukichi Mikami*), Chieko Naniwa (*Hatsu Sasaki*), Fumio Watanabe (*Ichiro Naguninna*), Nobuo Nakamura (*Toshiko Kawai*), Ryuji Kido, Toyo Takahashi, Mutsuko Sakura, Fujiko Yamamoto. **Duración aproximada**: 120 min. Agfacolor.

Hirayama, un hombre de negocios, tiene dos hijas solteras, Setsuko e Hisako. Además de los problemas que esto puede causarle, un amigo, Mikami, le pide consejo y le ruega haga de intermediario con su hija Fumiko, que se ha ido a vivir con un muchacho del que está enamorada. Una amiga tiene problemas de salud y de relación con su hija. Yukiko, y también aquí Hirayama actúa de consejero. Cuando descubre que su propia hija, Setsuko, está enamorada de un muchacho. Taniguchi, al que él no conocía, se indigna. El joven se ha presentado ante el padre para pedirle la mano de Setsuko, y esto es contrario a todas las normas establecidas. Hirayama teme que su hija actúe como la hija de su amigo Mikami y le prohibe salir de casa. Yukiko, la hija de su amiga, tiende una trampa a Hirayama para hacerle decir que da su consentimiento a Setsuko para que se case con quien ama. Hirayama se enfada cuando se da cuenta, pero finalmente asiste a la boda y luego visita al nuevo matrimonio.

Ohayo (*Buenos días*) (1959)

Producción: Shochiku. **Productor**: Shizuo Yamauchi. **Guión**: Kogo Noda y Yasujiro Ozu. **Fotografía**: Yuharu Atsuta. **Iluminación**: Akira Aomatsu. **Música**: Toshiro Mayuzumi. **Montaje**: Yoshiyasu Hamamura. **Decorados**: Tatsuo Hamada. **Sonido**: Yoshisaburo Senoo. **Intérpretes**: Keiji Sada (*Heichiro Fukui, profesor de inglés*), Yoshiko Kuga (*Setsuko Arita, hermana de Tamiko*), Chishu Ryu (*Keitaro Hayashi, el padre*), Kuniko Miyake (*Tamiko, la madre*), Haruko Sugimura (*Kikue Haraguchi*), Koji Shitara (*Minoru Huyashi*), Masahiko Shimazu (*Isamu*), Kyoko Izumi (*mujer excéntrica*), Toyo Takahashi (*Shige Okubo*), Sadako Sawamura (*Kayoko Fukui*), Hajime Sturata (*Haraguchi*), Hamo Tanaka, Eiko Miyoshi (*abuela Haraguchi*), Masuo Fujiki (*Zen*), Eijiro Tono (*Tumizawa*), Teruko Nagaoka (*señora Tumizawa*). **Duración aproximada**: 94 min. Agfacolor.

En un suburbio de Tokio viven los niños Minoru e Isamu con sus padres. En la vecindad abundan las criticas y los comadreos, especialmente hacia un matrimonio cuyo televisor, el único en el barrio, atrae a los niños de los vecinos. Minoru e Isamu exigen con malos modos a sus padres que les compren un televisor: así terminarán sus escapadas a la casa vecina y su abandono de los deberes escolares. Ante su impertinencia, el padre les ordena que se callen. Los niños deciden callarse y no hablan en absoluto durante días con nadie. Su actitud les crea problemas en la escuela y también crea problemas a su madre con las vecinas, que piensan que los niños están aleccionados por ella para no saludarlas. Minoru e Isamu, ante estos problemas, se van de casa, pero su tutor, Fukui, los encuentra y los lleva a casa, donde los espera un televisor recién comprado por su padre a uno de los vecinos. La esposa de este vecino se encarga de que no haya más criticas hacia el matrimonio y los niños recuperan el habla con gran alegría.

Ukigusa (*La hierba errante*) (1959)

Producción: Daiei. **Productor**: Masaichi Nagata. **Director de producción**: Hideo Matsuyama. **Guión**: Kogo Noda y Yasujiro Ozu. **Fotografía**: Kazuo Miyagawa. **Iluminación**: Sachio Ito. **Asesor de color**: Shozo Tanaka. **Música**: Takanobu Saito. **Montaje**: Toyo Suzuki. **Decorados**: Tomoo Shimogawara. **Sonido**: Takeo Suda. **Intérpretes**: Ganjiro Nakamura (*Komajuro Arashi*), Machiko Kyo (*Sumiko*), Ayako Wakao (*Kayo*), Hiroshi Kawaguchi (*Kiyoshi*), Haruko Sugimura (*Oyoshi*), Hitomi Nozoe (*Aiko*), Chishu Ryu (*propietario del teatro*), Koji Mitsui (*Kichinosuke*), Hamo Tanaka (*Yatazo*), Yosuke Irie (*Sugiyama*), Hikaru Hoshi (*Kimura*), Mantaro Ushio (*Sentara*), Kumeko Urabe (*Shige*), Mutsuko Sakura (*Okatsu*). **Duración aproximada**: 119 min. Agfacolor. **Nota**: Nueva versión de **Ukigusa Monogatari** (1934). También conocida como *Hierbas que flotan*, según su exhibición en Filmoteca Española y en la Semana Internacional de Cine de Valladolid 1979.

Komajuro, actor principal de una compañía de teatro kabuki, llega a una pequeña ciudad donde viven una antigua amante de Komajuro y el hijo de ambos, Kiyoshi. La amante actual de Komajuro, Sumiko, se entera y envía a una actriz de la compañía, Kayo, para que seduzca a Kiyoshi. Cuando Komajuro se entera, expulsa a Sumiko y a Kayo de la compañía, pero las cosas van cada vez peor, pues el público no acude al teatro. Kiyoshi interviene ante su padre y Komajuro cede dejando a Kayo y Kiyoshi, que se han enamorado realmente, que vivan su vida felizmente, y él se va con Sumiko.

Akibiyori (*La paz de un día de otoño*) (1960)

Producción: Shochiku. **Productor**: Shizuo Yamauchi. **Ayudante de dirección**: Kozo Tashiro. **Argumento**: basado en la novela de Ton Satomi. **Guión**: Kogo Noda y Yaxujiro Ozu. **Fotografía**: Yuharu Atsuta. **Iluminación**: Kenzo Ishiwatari. **Música**: Takanobu Saito. **Montaje**: Yoshiyasu Hamamura. **Decorados**: Tatsuo Hamada. **Sonido**: Yoshisaburo Senoo. **Intérpretes**: Setsuko Hara (*Akiko Mina*), Yoko Tsukasa (*Ayako*), Mariko Okada (*Yukiko Sasaki, amiga de Ayako*), Chishu Ryu (*Shukichi Mina, tío de Ayako*), Keiji Sada (*Shotaro Goto*), Sadako Sawamura (*Fumiko*), Shin Saburi (*Soichi Mamiya*), Miyuki Kuwano (*Míchiko*), Masahiko Shimazu (*Tadao*), Ryuji Kita (*Seiichiro Hirayama*), Shinichiro Mikam (*Koichi*), Nobuo Nakamura (*Shuzo Taguchi*), Kuniko Miyake (*Nobuko*), Yuriko Tashiro (*Yoko*), Koji Shitara (*Kazuo*), Funaio Watanabe (*Tsimeo Sugiyuma*), Akako Senno (*Shigko Takamatsu*). **Duración aproximada**: 125 min. Agfacolor. **Nota**: Nueva versión de **Banshun** (1949). También conocida por los títulos *Otoño tardío*, según exhibición en TVE; y *Fin de otoño - Otoño tardío*, según exhibición en Filmoteca Española y en la Semana Internacional de Cine de Valladolid 1979.

Akiko se ha quedado viuda de su esposo Miwa, y vive con su hija Ayako, Tres amigos de Miwa, que en su juventud estuvieron enamorados de Akiko, guardan una secreta atracción hacia ella a pesar de estar felizmente casados, y deciden ayudarla comprometiéndose a casar a Ayako. Como Ayako se niega a los compromisos que le proponen, piensan que Akiko debería casarse con uno de ellos, Hirayama, que es viudo. Cuando Akiko rechaza la idea, Ayako piensa que su madre desearía casarse y que ella es un obstáculo. Una amiga de Ayako, Yukiko, interviene para que los tres hombres las dejen en paz, y la madre y la hija se van a un balneario. Al volver, Ayako finalmente se casa con Goto, de quien está enamorada. Akiko se queda sola.

Kohayagawa-ke no aki (*El otoño de la familia Kohayagawa*) (1961)

Producción: Takarazuka Liga / Toho. **Productor**: Masumi Fujimoto. **Guión**: Kogo Noda y Yasujiro Ozu. **Fotografía**: Asakazu Nakai. **Iluminación**: Choshiro Ishii. **Música**: Toshiro Mayuzumi. **Montaje**: Koichi Iwashita. **Decorados**: Tomoo Shimogawara. **Intérpretes**: Ganjiro Nakamura (*Manbei Kohayakana*), Setsuko Hara (*Akiko*), Yoko Tsukasa (*Noriko*), Michiyo Araiama (*Fumiko*), Keijyu Kobayashi (*Hisao, marido de Fitmiko*), Akira Taka rada (*novio de Noriko*), Daisuke Kato (*Yanosuke Kitagawa*), Masahiko Shimazu (*Musao*), Hisaya Morishige (*Eiichro Isomura*), Chieko Naniwa (*Tsune Sasaki*), Reiko Dan (*Yuriko*), Haruko Sugitnura (*Shige Kato*), Kakyu Sazan (*jefe de la oficina*), Chishu Ryu (*campesino*). **Duración aproximada**: 103 min. Agfacolor.

La familia Kohayakawa regenta un negocio de venta de *sake*. La madre falleció, y el padre, con su hija casada. Fumiko, y su yerno Hisao, planean la boda concertada de la hija, Noriko, y la de Akiko, otra hija que quedó viuda con un hijo, Minoru. Manbei, el padre, visita a menudo a una antigua amante, Tsune. Ésta tiene una hija, Yuriko, y Manbei piensa que es hija suya, lo cual aprovechan la madre y la hija para conseguir los favores de Manbei. Fumiko le reprocha a su padre su conducta, que ya en vida hizo sufrir a la madre. Cuando Manbei sufre una crisis cardíaca de la que se recupera, la situación se tranquiliza durante cierto tiempo, pero pronto Manbei vuelve a casa de Tsune, y allí fallece de un ataque cardíaco. Toda la familia se reúne para los funerales. Noriko puede casarse con el hombre que ama y Akiko decide quedarse sola con su hijo. Ante el humo que se desprende de la chimenea del crematorio, dos campesinos reflexionan sobre la muerte.

Samma no aji (*El sabor del pescado de otoño*) (1962)

Producción: Shochiku. **Productor**: Shizuo Yamauchi. **Guión**: Kogo Noda y Yasujiro Ozu. **Fotografía**: Yuharu Atsuta. **Iluminación**: Kenzo Ishiwatari. **Música**: Takanobu Saito. **Montaje**: Yoshiyasu Hamamura. **Decorados**: Tatsuo Hamada. **Sonido**: Yoshisaburo Senoo. **Interpretes**: Chishu Ryu (*Shuhei Hirayama*), Shima Iwashita (*Michiko Hirayama*), Keiji Sada (*Koichi*), Mariko Okada (*Akiko*), Shinichiro Mikani (*Kazuo*), Teruo Yoshida (*Yutaka Miura*), Noriko Maki (*Fusako Taguchi*), Nobuo Nakamura (*Shuzo Kawai*), Kuniko Miyake (*Nohtiko*), Eijiro Tono (*Sakuma*), Haruko Sugimura (*Tomoko*), Daisuko Kato (*Yohitaro Sakamoto*), Ryuji Kita (*Shin Horie*), Mishiyo Tamaki (*Tamako*), Kyoko Kishida (*chica del bar*), Toyo Takahashi. **Duración aproximada**: 113 min. Agfacolor. **Nota**: También conocida por el titulo *El gusto del sake*, según su exhibición en Filmoteca Española y en la Semana Internacional de Cine de Valladolid 1979.

Hirayama vive con su hija Michiko y su hijo Kazuo. Su otro hijo. Koichi, está casado y vive en su propia casa con su esposa Akiko. Michiko tiene ya veinticuatro años, y los amigos de Hirayama insisten para que le busque un marido antes de que sea ya mayor para casarse. Como ejemplo le ponen a su viejo profesor Sakuma, que no quiso prescindir de la compañía de su hija y ahora convive entristecido con ella y dándose a la bebida para olvidar su error, Hirayama cede y busca un marido para Michiko, y aunque ella se resiste a abandonarlos a él y a Kazuo, finalmente se casa. Hirayama se enfrenta a lo que será su vida en adelante con la sola compañía de Kazuo, que también un día se marchará.

Colaboraciones:

Kawaraban Kachikachiyama (Kintaro Inoue, 1926). Guión.
Kagirinaki zenshin (Tornu Uchida. 1937). Guión.
Tsuki wa noborinu (Kinuyo Tanaka. 1947). Guión.
Daikon to ninjin (Minora Shibuya, 1964). Guión escrito en 1963 en colaboración con Kogo Noda.

Nota: Las películas marcadas con un asterisco no han sido vistas, y por lo tanto carecen de sinopsis. Fuentes documentales para estos títulos de crédito: *Introduction à Yasujiro Ozu / Une documentation coordonnée par Jean-Pierre Brassard*. Locarno: 32ème Festival International du Film, 1979 y *Ozu and the Poetics of Cinema* / David Bordwell. London: British Film institute; Princeton, N. J.: Princeton University, 1988.

El color del crepúsculo de Tokio

Una bibliografía

Carlos Losilla

Una bibliografía

Las peculiarísimas características del cine de Ozu provocan que los dos análisis más abarcadores que, según mi entender, se han publicado sobre su obra muestren puntos de partida, métodos y conclusiones más bien enfrentados. Se trata de *Ozu and the Poetics of Cinema*, de David Bordwell (BFI/Princeton University Press, Londres/Princeton, 1988) y *Trascendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, de Paul Schrader (University of California Press, Berkeley, 1972): mientras el primero recurre a un empirismo casi minimalista para intentar poner las cosas en su sitio en lo referente a ciertos tópicos, el segundo, como su propio título indica, busca la esencia de un estilo a través de lo que él considera rasgos básicos, inamovibles. Es cierto que Bordwell, a veces apegado en demasía a la textualidad de los filmes, de los que realiza un meritorio análisis individualizado, se queda un poco corto a la hora de redondear una operación hermenéutica que hubiera podido ser de gran calado, del mismo modo en que Schrader traspasa con inquietante frecuencia las tenues fronteras del exceso en lo referente al misticismo de sus interpretaciones, pero, de todas maneras, ambos trabajos resultan indispensables para una cierta profundización en el cine de Ozu, pues tienen la virtud conjunta de situarnos frente a la gran disyuntiva, el misterio de un cine a la vez controlado y expansivo, riguroso e imprevisible. Además, mientras Bordwell parte de un enfoque particular, pretende reconstruir la "poética" de Ozu a partir de los detalles concretos, Schrader adopta una perspectiva más general, incluso empieza inscribiendo el cine del realizador japonés en una gran línea paradigmática que él denomina "estilo trascendental", lo cual, paradójicamente, acaba conduciendo al lector a una cuestión fascinante: ¿están tan alejados el uno del otro como aparentan?; es decir, ¿no será el "trascendentalismo" de Schrader algo parecido a lo que Bordwell llama "narración paramétrica", en la que curiosamente también incluye a Bresson y a

Dreyer?

En cualquier caso, cada vez estoy más convencido de que, si existe una verdad sobre el tema, ésta se encuentra en algún lugar intermedio entre estos dos libros imprescindibles, no sólo para los interesados por Ozu sino para todo aquel que sienta una cierta curiosidad por el cine y por las cuestiones artísticas en general. Libros, por cierto, que tienen sus respectivos prólogos y epílogos en otros trabajos de los autores y sus epígonos sobre el mismo tema: "Space and Narrative in the Films of Ozu" (*Screen*, XVII/2, verano de 1976), que Bordwell escribió junto a su esposa, Kristin Thompson: "Notes on the Spatial System of
Ozu's
Early Films" (*Wide Angle*, 1/4, 1977), que la propia Thompson dedica a la primera parte de la filmografía del director; "Narrative Style in
Ozu's
Silent Films" (*Film Quarterly*, XL/2, invierno de
1986-1987),
en la estela de Bordwell, sobre los procesos y significados narrativos de su obra muda; "Ozu et le Zen. Au délà de la culture zen" (*Cahiers du Cinema*, 286, marzo de 1978), donde Schrader insiste sobre sus temas de siempre; o *Masters of Japanese Film* (Tokio-Nueva York, 1975, edición de Haruji Nakamura y Leonard Schrader, hermano de Paul), que incluye textos como "Abusing the Star System" o "Ozu Jikatu o Kataru", declaraciones del propio Ozu.

Ante la deslumbrante brillantez de este conjunto, las polémicas páginas que dedica Noël Burch a Ozu en *To the Distant Observer* (Londres, Scolar Press, 1979) no parecerían tener mayor importancia si no fuera por su decidida defensa de la época anterior a la guerra, de la que, por lo demás, efectúa un inteligente, a veces tendencioso análisis. Y el también famosísimo *Ozu*, de Donald Richie (University of California Press, Berkeley, 1974), queda igualmente un tanto apagado. Richie, sin duda alguna, es una autoridad en la materia, y entre sus trabajos pueden contarse también unos cuantos libros sobre el cine japonés en general, como son *The. Japanese Movie: An Illustrated History* (Tokio y Palo Alto, 1966), *Japanese Cinema: Film Style and National Character* (Doubleday/Anchor, Nueva York, 1971) o *The Japanese Film: Art*

and Industry (Princeton University Press, Princeton, 1982), coescrito con Joseph L. Anderson, además de los artículos "Notes for a Definition of the Japanese Film" (en *Performance*, primavera de 1972) o "Viewing Japanese Film: Some Considerations" (*Film Journal*
East-West
, 1, diciembre de 1986), pero su visión es más limitada que la de Bordwell o Schrader, analiza detenidamente las fases de la escritura del guión, el rodaje y el montaje sin que las conclusiones estén a la altura del proyecto. Con todo, se trata de una obra espléndida, un perfecto manual introductorio que me permitiría recomendar como primera lectura a la hora de abordar seriamente el cine de nuestro hombre. A partir de ahí, los cimientos ya estarán puestos. Y se podrán complementar con otros textos del mismo autor, como "The Later Films of Yasujiro Ozu" (en *Film Quarterly*, otoño de 1959), "Ozu, Naruse, Toyoda and the Japanese Tradition" (en *Eiga Hyron*, agosto de 1960) o "Yasujiro Ozu: the Syntax of his Films" (en *Film Quarterly*, invierno de
1963-1964).
Tanto Richie como Bordwell vuelven a aparecer en un libro más reciente, que se plantea como puesta al día de trabajos anteriores: *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History*, compilado por Arthur Nolletti, Jr. y David Desser (Indiana University Press, Indiana, 1992), incluye, entre otras cosas, "The Inn Sequence from Ozu's.

Late Autumn", un análisis formalista de Richie que intenta contestar algunas afirmaciones de Bordwell, y, de este último, "A Cinema of Flourishes, Japanese Decorative Classicism on the
Pre-War
Era". Sea como fuere, los enfrentamientos continúan, lo cual quizá sugiera que el de Ozu todavía es un caso abierto.

Dejando aparte a Bordwell, Schrader, Burch y Richie, pues, sólo un texto muy particular, sofisticado y extraño, es capaz de hacerles sombra en cuanto a envergadura interpretativa. Se trata de *Formes de Le style de Yasujiro Ozu*
l'impermanence,
(Yellow Now, Bruselas, 1994), donde Youssef Ishaghpour, en muy pocas páginas, traza toda una teoría, a medio camino entre la

tradición posestructuralista y la disertación interdisciplinar, sobre ciertas disposiciones formales del cine de Ozu: un esfuerzo encomiable, sobre todo teniendo en cuenta la gran cantidad de lugares comunes que suelen desplegarse a este respecto. Sólo otros estilistas del ensayo cinematográfico han podido igualarlo, aunque en realidad se trate de precursores: el Robin Wood de "Mizoguchi. The Ghost Princess and the Seaweed Gatherer" (*Film Comment*, IX/2, marzo-abril de 1973, donde, a pesar del título, aborda también ampliamente el estilo de Ozu) o **"Tokyo Story"** (en *Movie*, 13, verano de 1965); o el Manny Farber de "Ozu" (*Art Forum*, junio de 1970).

Otros textos más o menos largos, en cambio, como el "Yasujiro Ozu" de Max Tessier (en *Anthologie du Cinema*, julio-octubre de 1971) o el libro *Ozu Yasujiro No Geijutsu* (Asahi Shimbunsha, Tokio, 1971, a juzgar por los fragmentos traducidos al inglés en el *Japan Independent Film Bulletin*, 1966), aun resultando admirables en su mayor parte, carecen de la amplitud de miras de todo lo mencionado hasta ahora, y sólo son recomendables como lecturas suplementarias. Hay que advertir, por lo demás, que tanto Tessier como Sato se han especializado, más o menos, en el estudio del cine de Ozu, tal como demuestran el número de *du Cinéma*
L'Avant-Scène
dedicado a **Cuento de Tokio** (204, marzo de 1978: con introducción, reproducción del guión, filmografía, entrevista con el actor Chishu Ryu y extractos de críticas), "Yasujiro Ozu et le cinéma japonais à la fin du muet" (*Écran*, 86, diciembre de 1979) o el libro *Images du cinema japonais* (Veyrier, París, 1981) respecto al primero, y
"L'art
d'Ozu
Yasujiro" (*Cahiers du Cinéma*. 286, marzo de 1978), "From the art of Yasujiro Ozu" (*Wide Angle*, 1/4, 1977), "The comedy of Ozu and Chaplin: a study in contrast" (*Wide Angle*, III/2, 1979), "Le point de regard" (*Cahiers du Cinéma*., 310, abril de 1980) o el libro *Currents in Japanese Cinema* (Kodansha, Tokio, 1982), así como el debate "Yasujiro Ozu: A Discussion on his Art" (*Cinejap*, 2, verano de 1979) —con la participación del decorador Tomoo Shimogawara, el cámara Kazuo Miyagawa y el fotógrafo Yuharu Atsuta— respecto al

segundo. Texto este último, por cierto, que nos permite entrar de lleno en el capítulo de entrevistas y demás declaraciones, no sólo del propio Ozu, sino también de algunos de sus colaboradores: el número 214 de *Positif*, por ejemplo, correspondiente a enero de 1979, que incluye una "Entretien avec Yasujiro Ozu" y unas líneas de Chishu Ryu, "Ozu et moi", ambas traducidas de la revista japonesa *Kinema Jumpo* de junio de 1958; la serie "Ozu on Ozu: The Silents" (*Cinema* VII/3, invierno de
1972-1973)
y "Ozu on Ozu: The Talkies" (*Cinema*. VI/1, 1970), también procedente de *Kinema Jumpo*; o, para terminar de alguna manera, el hermoso encuentro entre los directores de fotografía Renato Berta y Yaharu Atsuta, el habitual de Ozu, titulado "À la recherche du regard" (*Cahiers du Cinéma*. 378, diciembre de 1985). Del mismo modo, la retrospectiva sobre cine japonés que se ha podido ver este año en París se completará, si las previsiones no fallan, con dos volúmenes que publicará el *Centre Georges Pompidou* en febrero de 1998, titulados *Le cinéma japonais* y debidos al propio Sato.

Como siempre, *Positif es* la revista que cuenta con más textos de interés sobre el maestro, como por ejemplo, y por citar sólo unos cuantos, el conjunto de artículos del número 203 ("Introducing Yasujiro Ozu ou pour la première fois à
l'écran",
de H. Niogret; "Pour parler de mes films", traducciones de declaraciones del propio Ozu a *Kinema Jumpo y Cinema*: etc.); "Sous les yeux de
l'Occident
(Ozu et la critique anglosaxonne
1957-1977)"
(205, abril de 1978), de Michel Ciment, muy útil para completar este exiguo ensayo bibliográfico; "La netteté est
l'ornement
de la justesse" (239, febrero de 1981), de Alain Masson; o "Métamorphose de
l'enfant
roi (Ozu dans les années 30)" (237, diciembre de 1980), de Olivier Eyquem, este último escrito a raíz de la retrospectiva proyectada en la *Cinémathèque Française* en 1980, que también da lugar al

monográfico “Le cinéma toujours récommencé de Yasujiro Ozu”, compuesto de textos varios publicados en *Cinéma* (265, enero de 1981), o a un bonito texto de Alain Bergala, “Retrospective Ozu à la Cinémathèque” (*Cahiers du Cinéma*, 311, mayo de 1980). A su vez, la 24 Semana de Cine de Valladolid precipitó la aparición del opúsculo *El cine de Yasujiro Ozu* —en buena parte coincidente con la recopilación efectuada en 1979 para el Festival de Locarno, según indica Francisco Llinás en “Cine japonés: una bibliografía” (*Nosferatu*, 11, enero de 1993)—, con la colaboración de René Palacios More, Donald Richie, Chishu Ryu, Tadao Sato y Marvin Zeman, que, junto con un artículo en dos partes de Rafael Miret Jorba (*Dirigido por…*, 81 y 82, marzo y abril de 1981), un sólido *dossier* de *Contracampo* (13, junio de 1980) y una interesantísima aportación de Santos Zunzunegui (“El perfume del zen”, en *La mirada cercana*, Barcelona, Paidós. 1996: en el fondo una refundición de dos artículos aparecidos en *Cuadernos de cinematografía* y en el número citado de *Nosferatu*, dedicado al cine japonés, que también aprovechamos para recomendar vivamente) articula el grueso de la participación española, salvo error u omisión.

Hay también, como es lógico, muchos artículos dedicados a una sola película, trátese de estudios o de reseñas, pero sería imposible documentarlos aquí en una selección más o menos justa, por lo que me permito recomendar al lector que acuda a la filmografía del libro de Bordwell si desea una ampliación en este sentido. Y, del mismo modo, ahí están igualmente los guiones de **El color del crepúsculo en Tokio** (1957), **El comienzo del verano** (1951), **El sabor del pescado de otoño** (1962), **El fin de la primavera** (1949) y **Cuento de Tokio** (1953), publicados todos ellos en francés, y en el mismo volumen, por *Publications Orientalistes de France* (París, 1986). Intentos de reconstrucción de las películas, por cierto, que pueden completarse, en el caso de Ozu, y aunque aquí nos apartemos de la acepción estricta del término “bibliografía”, mediante curiosos *gadgets*: los discos *Ozu Yasujiro No Sekai* (Japan Victor, Tokio, 1972, dos elepés con entrevistas a Ozu y Noda, además de música y diálogos de varias películas) y *Ozu Yasujiro Meisuku Eiga Ongaku Shu* (Japan Crown. Tokio, 1972, con la banda sonora musical de algunos filmes), o los dibujos del propio Ozu que

han aparecido como publicidad de sus películas, a veces en posters o platós. Material, me temo, no menos difícil de conseguir que ciertos textos en japonés como, por citar sólo uno, *Ozu Yasujiro Eiga no Tokoshu*, programa de la retrospectiva que el Museo de Arte Moderno de Tokio dedicó a Ozu en la temporada
1965-1966.

Para los que quieran ir un poco más allá de lo simplemente básico o de lo fetichista, en fin, existen ciertos artículos que ofrecen sugerencias fundamentales para recorrer otros caminos en lo que a la interpretación de la obra de Ozu se refiere. No sólo los textos de Audie Bock, sobre todo "Ozu Reconsidered" (*Film Criticism*, VIII/1, otoño de 1983), sobre la influencia del cine occidental en sus últimos filmes, o el material correspondiente a Ozu de *Japanese Film Directors* (Kodansah International Ltd., Nueva York-Tokio), sino también algunas cosas de P. Lehman ("The Mysterious Orient, the Crystal Clear Orient", en *Journal of Film and Video*, XXXIX/1, invierno de 1987, donde se estudia a Ozu y a Nagisha Oshima según los modelos clasicista y modernista) o A. Piccardi ("Wenders-Ozu: qualche nota su
un'affinità
dichiarata", en *Cineforum*, XXV/2-3, febrero-marzo de 1985, cuyo título ya lo dice todo). A propósito de este último, la posición de Ozu en la historia del cine, sus afinidades e influencias, son ya harina de otro costal, pero tampoco podemos dejar de mencionarlas aquí: de William K. Guérin y su "Ford, Ozu et nous" (*Cinema*, 265, enero de 1981) al bellísimo film de Wim Wenders **Tokyo-Ga** (*Tokyo-Ga*, 1985), Ozu aparece siempre como referencia imprescindible, como exponente perfecto de la ya mítica "inocencia perdida" de la mirada cinematográfica, pero también como misterio indescifrable, como imperturbable esfinge que aún guardara en su interior sus secretos más preciados, algo que ni siquiera los más curiosos e intuitivos, llámense Bordwell o Schrader, han conseguido descifrar aún. Sea como fuere, la próxima publicación en castellano de los diarios de Ozu —la edición francesa se titula *Carnets 1933-1963*, Éditions Alive, París, 1996—, por parte de la Filmoteca de la Generalität Valenciana, con la colaboración del Patronato Municipal de Cultura de San Sebastián y el Centro Galego de Artes da Imaxe

(La Coruña), iluminará, sin duda, algunas zonas todavía en penumbra.

La paz de un día de otoño

Abstracts

OZU YASUJIRO, UNIVERSAL FILM-MAKER

Jeun-Pierre Jackson

In regards to the theories maintaining that Ozu and Ford arc the most Japanese and the most American of film-makers, it would be more accurate to say that the two of them are the most universal film-makers there are.

IN THE ABYSS OF THE UNSPOKEN

Carlos Losilla

Recognising the intrinsic difficulty the westerner laces in understanding work like
Ozu's,
suspended between isolation and universality (first section), this article, after a quick review of his pre-World War II films, concentrates on the
film-maker's
mature period
(1947-1962)
and elaborates a brief theory of his style, in close consonance with the subject matter. The linguistic crisis already sensed in his I930's films leads to total disintegration —coinciding with the disintegration of the family and of traditional values— in which ellipsis, amplification and reiteration create a model more comparable to the mannerisms of Hollywood than to the cleansed balance to which it is usually attributed. It is a "staging of nothingness", not constructed from sobriety hut from doubt and suspension (second section), and which ends up being torn between what is actually shown and the apprehension of showing it. The result is an abyss where one can ponder the indelible presence of the unspoken, in other words, that which films sugge… but never completely reveal-such as the
characters' emotions.
In essence, it is a replica of the question of accessibility to the western spectator (third section).

BETWEEN TRADITION AND MODERNITY: IN SEARCH OF ESSENCE

Antonio Santamarina

In the middle of a crossroads between traditional and modern Japan,
Ozu's
work reflects the contradictions resulting from new lifestyles emerging in a society like Japan, entrenched in almost feudal standards Following a brief historical sketch, the author of the

article analyses the sears left by this clash by looking at several of his silent films, paying special attention to aspects such as the disintegration of the family and the crisis in patriarchal authority. This allows linn, on one hand, to recognise a kind of scepticism in Ozu as lie content plates the society of his time and on the other hand, observe the
film-maker's
hopefulness in the face of a new situation In the second part of the article, preceded by a look at postwar Japan, the author explores the films made after 1945 and observes that —after the definitive breakdown of the family unit and the impossibility of if being substituted for other collective forms of life, such as company life, neighbourhood or friends—
Ozu's
work during this period is based on an underlying theme (the concept of loss) while allowing us to perceive a certain amount of individuality in his images Both aspects are then linked to the awareness the main "characters" in these films have of the how fleeting life is (transposition of the subject of loss) and of loneliness (final affirmation of individuality) which threaten them In the final scenes of the film Finally, the author of the article suggests that the
filmmaker's
work is oriented —in spile of all the changes in Japanese society dictated by modernity and the passing of time-towards a search for essence, which seems to be confined, perhaps due to the influence of Zen philosophy, to simple everyday life.

DISTANT VOICES
Santos Zunzunegui

One of the basic characteristics of Yasujiro
Ozu's
films is lus "recognisability". All of his films, particularly the ones from the postwar period, have constant themes and styles which make it easy
l'or
spectators to recognise an Ozu film from just a glimpse. Situations arc repeated in different films (the widower father who wishes to see his daughter married, a reencounter with a lover after several

years, marriages of convenience), leading to the more general topics dealt with in all of the films made in
Ozu's
mature period (family disintegration, the delicate balance between tradition and modernity in contemporary Japanese society, moving from the country to the city) and infallibly leading to nostalgia and to the inevitability of loneliness and death. A very characteristic and personal style which, among other defining traits, includes: "a point of view situated at tatami level", almost total absence of camera movement, "pillow-shots" (teapots, hanging clothes, trees, the sea…). In all of the films from his mature period, and repetition of frames. All of this, together with
Ozu's
use of the same technical and artistic team in most ol his postwar films (Kogo
Noda's
screenplays. Yuharu
Atsuta's
photography and the mythical Chishu Ryu, a figure par excellence in
Ozu's
work), make linn one of the most coherent, pure and recognisable film-makers in the history of film.

CONSCIENCE AND FLEETINGNESS: LIFE IN THE FACE OF DEATH

Antonio Santamarina

Tied to the motifs ot family loss and loneliness, the subject of death in
Ozu's
films appears more and more as his work reaches its final stages. The author analyses how the film-maker has presented this subject (almost always masked over) throughout his film career and highlights the stylistic techniques used in some of his films in relation to death. He then stops to look at the influence that death has on the life of
Ozu's
characters and the different ways they deal with it. In almost every case there is u connection to the acceptance of the ephemeral

nature of existence, the need to go on living despite all odds, and holding on to the memory of those who have passed away. Finally, the author points out what it means to these characters to have seen someone else die and how much more aware they become of their own and other
people's
existence, as well as of nature itself. **I** he author also reminds us of the equal parts of nostalgia and bitterness that death provokes in these people and, to a large extent, how they combat both sentiments in
Ozu's
films.

THE FORCED SMILE
Carlos Aguilar / Daniel Aguilar

This piece dealing with the sense of performance in
Ozu's
film-making describes his concept of directing actors, and takes a deeper look at the identification between
Ozu's
typical character types and his regular actors The author touches on the meaning of the father figure, systematically played by the same actor. Chishu Ryu, very much admired by the prestigious German film-maker Wim Wenders.

THE MAN WHO COULDN'T BE BUSTER KEATON
Alberto Lheiia Portugués

Most of Ozu's comedies, his funniest, brightest and most cheerful films, were made during the first part of Ins film career. One of the reasons for this light-heartedness owes to the important role that children play: Ozu proves to have a good understanding of them, and some became the stars of the best gags in his films. After the Second World War, which Japan lost, leaving the country scattered with corpses and in ruins, Ozu returned from a concentration camp in Singapore and began filming. Starling with The End of Spring (1949), he created a long uncompromising testament which shows abundant style, where events "disappear" only to become a higher

entity. It speaks to us of the hardships of life and its infinite journey, and of the inevitability ol death, which
Ozu's
characters wait for indifferently, and at times even long for in order to escape the pain of life.

OZU AND MELODRAMA

Javier Hernández Ruiz / Pablo Pérez Rubio

Either separately or together in the same story, comedy and melodrama are the two genres into which most of the films directed by Yasujiro Ozu could be categorised. In any case, if we had to chose one of them, it would certainly be the latter: all through his film career Ozu was an outstanding chronicler of a constantly changing society. For the entire century, and particularly after losing the war, contemporary Japan has been submitted to constant and traumatic transformations that have brought about numerous fissures in every order of social and family life.
Ozu's
melodramas, which have their roots in both traditional Japanese theatre and Hollywood melodramas, fundamentally focus on family relationships, which change along with the society they are a part of. Throughout his career,
Ozu's
melodramas have become purer and more stylised until reaching the point of almost total "dédramatisation", separating him from his western counterparts: there are no dramatic or passionate explosions; the characters do not touch each other nor do they gesticulate; the music does not dramatise the scenes: the camera modestly films people, taking refuge in fixed shots and keeping far enough away to safeguard intimacy…
Ozu's
eastern way of looking at things has created one of the most surprising of miracles: melodrama without drama —or so it seems.

CHILDREN OF SPRING. OZU'S CHILDREN

Luis Irureta

The picture Ozu painted of children in his films is strongly influenced by his own memories: mischievous kids who begrudgingly went to school and whose behaviour was based more on the rules of instinct than on any standard of conduct designed in the adult world. Prior to any responsibility and real suffering, Ozu's childhood was a blissful paradise. From this stage in life begins the implacable process of education leading to adulthood by means of institutions such as school, university, work and marriage. Hence, little by little man leaves his animal instincts behind and moulds himself around the rules of society. The result, of course, is that children repeat the rules of conduct that their elders followed in their day, creating a cycle that repeats itself over generations, not unlike the seasons of the year. The gradual abandonment of this animal essence, this purity so closely identified with childhood, the abandonment of this blissful innocence, created nostalgia in Ozu. It affected the way he looked at things throughout his film career to the point of making us ask ourselves if the low-lying camera shots, "known as the dog's eye position" is actually a manifestation of this childlike view, devoid of introspection, projected over reality, and creating a nostalgic portrait of the present.

INTERTEXTUALITY IN OZU'S SILENT FILMS

Angel Quintana

The films made by Yasujiro Ozu between 1930 and 1935 contradict the platitude that Yasujiro Ozu is the most Japanese of film-makers. They call in question the commonly accepted idea that his work can be categorised as strictly Japanese, since in these films there arc constant allusions to representative forms found in classic American movies. Here is the source of one of the most important characteristics of Ozu's film-making: intertextuality. Ozu's

silent films show a kind of tension between the traditional system imposed by the genres of American films and a gradually emerging Japanese system of making poetry out of everyday life. In these films we can already see the figures that are key to his style. We can conclude that

Ozu's images do not come only from traditional Japanese culture, but from a process of intertextual blending with American film-making. The tension established between both representative systems is the key to understanding such atypical works as those of Yasujiro Ozu, and helps us to comprehend the cleansing process used by the Japanese film-maker in his later films.

LOVE, SEX AND ELLIPSIS

Romain Slocombe

Master of ellipsis Yasujiro Ozu manages to convey all the love, sincerity, emotion and honesty of a lifetime with a mere gesture, a glance or the intonation of a sentence. Few directors have been able to convey so many things without actually showing them. This love for small details —the everyday affairs in life, the daily routine—, these "big moments" Ozu so prefers-makes up one of the most important characteristics of the Japanese director.

THE OVERDUE JOURNEY TO AUTUMN IN TOKYO

Carlos Aguilar / Daniel Aguilar

An article on the general opinion raised by
Ozu's
films in contemporary Japan It points out that he is a respected filmmaker although absent in conventional public showings, mainly because the kind of cinema he makes is no longer attractive to the general public due to sociological changes. It also talks about an effort on the part of the industry to preserve
Ozu's
legacy of his characteristic family melodrama genre.

MUSIC IN YASUJIRO OZU'S FILMS

Joan Patirai

Music plays an extremely important role in Yasujiro

Ozu's
films. Very much the same —if not practically identical— in all of them, it is absolutely vital to the director. It enhances his poetic universe, the beauty of his images and frames, his "characters" feelings and reflections and, above all, it is used as a fundamental element in editing and combining sequences. In all of his films, the music appears towards the end of a sequence and in the "empty shots" (mountains, trees, streets…) which precede the next one. His closest collaborator in this field was Kojun Saito, author of the musical score for his most famous classic western-style films of the fifties.

El sabor de la sopa de arroz

Índices

Índice onomástico

Aizoine, Yiimeko: 89
Anderson, Joseph L.: 21, 23, 65
Arata, Masao: 99
Arima, Ineko: 33
Armendáriz, Montxo: 54
Atsumi, Kiyoshi: 68
Atsuta, Yuharu: 25, 33, 57, 123
Awashima, Chikage: 40

Barry, John: 72
Barthes, Roland: 15
Bassani, Giorgio: 6
Baudelaire, Charles: 82
Bazin, André: 103
Berthier, François: 104
Bordwell, David: 6, 13, 15, 23, 26, 30, 33, 45, 51, 62, 75, 76, 77, 101, 103, 104, 115, 119, 121, 134, 135
Borzage, Frank: 4, 128
Bourget, Eithne: 13,
Bresson, Robert: 13, 33
Brooks, Louise: 76
Brossard, Jean-Pierre: 23
Burch, Noël: 8, 13, 27, 28, 33, 60, 62, 84

Carpenter, John: 67
Chaplin, Charles: 8, 46, 47, 88, 101, 129
Comuzio, Ermanno: 70
Cooper, Gary: 23
Cruze, James: 62
Curtis, Tony: 23

Davies, Darrell William: 96
Davis, Bette: 106
De Sica, Vittorio: 80, 97
Deleuze, Gilles, 32, 33, 104

Desser, David: 51, 65, 96, 135
Dieterle, William: 128
Dreyer, C, Theodor: 13, 33, 122

Erice, Víctor: 54

Fellini, Federico: 70
Fitzmaurice, George: 84
Ford, John: 4, 5, 10, 19, 40, 45, 101, 122, 123
Fuller, Sam: 67

Geist, Käthe: 134, 135
Gish, Lillian: 47
Giuglaris, Marcel: 84
Gosho, Heinosuke: 67
Griffith, David W.: 88

Hamada, Tatsuo: 25
Hamamura, Yoshiyasu: 25
Fiara, Setsuko: 25, 27, 30, 31, 38, 40, 44, 64, 66, 103, 130
Hawks, Howard: 88, 123
Hayasaka, Funaio: 71
Hepburn, Katharine: 23
Fligashyama, Chiyeko: 40
Hitchcock, Alfred: 101
Honda, Inoshiro: 41
Humberstone, H, Bruce: 62

Ikebe, Ryo: 41
Ikeda, Tadao: 84, 99
Ingram, Rex: 47
Ishaghpour, Youssef: 13, 15, 19, 23, 36, 37, 61, 62, 83, 123
Itami, Juzo: 67
Ito, Senji: 70
Ito, Yoshiji (véase Ito, Senji),

Jiménez, José Alfredo: 66

Kawabata, Yasunari: 75
Kawaguchi, Hiroshi: 28

Keaton, Buster: 42, 43
Kido, Shiro: 47
Kinoshita, Keisuke: 41
Kita, Ryuji: 40
Kogure, Michiyo: 40
Kozo, Tokkan: 43
Kristeva, Julia: 59, 62
Kuga, Yoshiko: 40
Kurosawa, Akira: 38, 45, 67, 68, 84, 122
Kyo, Machiko: 29

Lacombe, Alain: 70
Lang, Fritz: 122
LeRoy, Mervin: 60, 75
Lloyd, Harold: 14
López, Agustín: 23
Lubitsch, Ernst: 4, 8, 43, 58, 59, 62, 81, 88, 128

Magny, Joël: 22, 23
Malle, Louis: 128
Marais, Jean: 23
Masson, Alain: 21, 23
McCarey, Leo: 10, 49, 131
McLeod, Norman: 62
Mifune, Toshiro: 38
Milestone, Lewis: 59
Minnelli, Vincente: 7, 131
Miret Jorba, Rafael: 13, 36, 37, 51
Mishima, Masao: 30, 104
Mitchum, Robert, 41
Miyagawa, Kazuo: 33, 57, 98
Miyake, Kuniko: 40, 103
Mizoguchi, Kenji: 38, 47, 63, 65, 71, 84, 96, 105, 122, 124
Mizukubo, Sumiko: 88
Mone, Uinzato (seudónimo de Y. Ozu, T. Ikeda y M. Arata): 99
Monterde, José Enrique: 121

Nakamura, Ganjiro: 29, 65, 95
Nakamura, Nobuo: 40

Naruse, Mikio: 65, 105, 122, 135
Niogret, Hubert: 128, 129
Nishimura, Yasujiro: 96, 99
Noda, Kogo: 13, 25, 39, 45, 51, 67, 102, 110, 130
Nolletti Jr., Arthur: 51, 135

Oka, Joji: 88
Okada, Mariko: 40, 65
Osaragi, Jiro: 105
Oshima, Nagisha: 67, 122

Palacios, Manuel: 90
Philippe, Gérard: 23
Piccioni, Piero: 70

Redford, Robert; 67
Richie, Donald: 21, 23, 30, 33, 65, 84, 90, 96, 97, 101, 125, 129
Roberts, Stephen S.: 62
Rode, Claude: 70
Rodriguez, Ismael: 38
Rosi, Francesco: 70
Rota, Nino: 70
Ryu, Chishu: 7, 12, 25, 30, 31, 38, 39, 40, 43, 44, 45, 63, 65, 66, 68, 103, 105, 109, 118, 120, 130, 134, 136

Sabini, Shin: 25, 38, 40
Sada, Keiji: 40
Saito, Ichiro: 70
Saito, Kojun: 69, 70, 71, 73, 95
Saito, Takanobu (véase Saito, Kojun),
Saito, Takanori (véase Saito, Kojun),
Saito, Takayori (véase Saito, Kojun),
Saito, Tatsuo: 43
Sakamoto, Takeshi: 84
Sano, Shuji: 40
Santos, Antonio: 17, 23, 51
Sarde, Philippe: 70
Sato, Tadao: 33, 68, 90
Saura, Carlos: 54

Sautet, Claude: 70
Schermam, Susanne: 96, 99
Schrader, Paul: 13, 30, 33
Scola, Ettore: 70
Seiter, William A.: 62
Shakespeare, William: 57
Shibuya, Minoru: 41, 51
Shima, Koji: 67
Shimizu, Iroshi: 51
Shimizu, Masao: 40
Shinoda, Masahiro: 67
Smith, Adam: 82
Steinberg: 84
Sternberg, Joseph von: 60, 75, 88
Sugawara, Hideo: 43
Sugimura, Haruko: 25, 40
Suzuki, D. T.: 23

Taboyo, Maria: 23
Tanaka, Kinuyo: 28, 33, 41, 64, 88, 105, 106
Taniguchi, Senkichi: 41
Tashlin, Frank: 123
Tati, Jacques: 95, 129
Taurog, Norman: 62
Tcshigahara, Hiroshi: 122
Thompson, Kristin: 33, 103, 104
Tohno, Eijiro: 40
Tomasi, Dario: 22, 23, 47, 76, 77, 110, 121
Trovajoli, Armando: 70
Truffaut, François: 45
Tsukasa, Yoko: 27, 40, 67
Tsukiota, Yumeji: 103

Usami, Jun: 103

Valle-Inclán, Ramón M.ª del: 57
Van Dyke, W. S.: 60
Vidor, King: 46, 47, 101, 122, 128
Vigo, Jean: 45

Visconti, Luchino: 19, 79

Wagner, Richard: 72
Wakao, Ayako: 28
Welles, Orson: 26, 101, 103, 128
Wellman, William: 88
Wenders, Wim: 40, 63, 67, 111, 123
Wittgenstein, Ludwig: 5, 6
Wyler, William: 101, 106

Yamada, Yoji: 67, 68
Yamamoto, Fujiko: 67
Yoshimoto, Mitsushiro: 51

Zavattini, Cesare: 61
Zeman, Marvin: 84
Zurbarán, Francisco de: 31

Índice de películas

A River Runs Through It (véase **Rio de la vida, El**)
A Woman of París (véase **Una mujer de París**)
Akatsuki no dassoh: 41
Akibiyori (véase **Paz de un día de otoño, La**)
An Affair to Remember (véase **Tú y yo**)
Animas Trujano: 38
Ante todo el padre: 39, 41, 67, 84

Bukuslmu (véase **Comienzo del verano, El**)
Banshun (véase **Fin de la primavera, El**)
Barker, The: 94
Bella y las barbas, El: 43, 68
Bellísima: 79
Bellissima (véase **Bellísima**)
Buenos días: 9, 10, 11, 16, 21, 23, 25, 41, 52, 53, 55, 57, 61, 65, 80, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 131

Caminad con optimismo: 15, 16, 27, 43, 59, 60, 61, 62, 75, 76, 77, 87, 88, 98
Chichi ariki (véase **Ante todo el padre**)
Citizen Kane (véase **Ciudadano Kane**)
Ciudadano Kane: 128
Color del crepúsculo en Tokio, El: 9, 19, 20, 21, 23, 34, 35, 36, 37, 49, 50, 54, 64, 70, 117, 119, 120, 121
Comienzo de la primavera, El: 19, 20, 21, 22, 23, 40, 41, 50, 51, 64, 69, 70, 71, 72, 73, 116, 117, 136
Comienzo del verano, El: 10, 22, 25, 26, 31, 32, 36, 41, 50, 53, 54, 57, 69, 70, 72, 108, 109, 110, 118
Confidencias: 19
Coro de Tokio, El: 43, 53
Courtship of Eddie's Father, The (véase **Noviazgo del padre de Eddie, El**)
Cría cuervos: 54
Cuarto mandamiento, El: 103
Cuatrocientos golpes, Los: 45

Cuento de Tokio: 4, 10, 13, 19, 20, 21, 23, 36, 37, 42, 43, 45, 49, 51, 53, 54, 63, 64, 69, 70, 75, 96, 103, 109, 110, 113, 115, 117, 118, 119, 135

Daigaku wa deta keredo (véase **He terminado la universidad pero…**)
Daiken to ninjin: 67
Dekigokaro (véase **Tentación**)
Día de fiesta: 129
¿Dónde están los sueños de juventud?: 16, 17, 18, 35, 43, 53, 56, 59, 60, 61, 81

Enemigo público número 1, El: 60
Espíritu de la colmena, El: 54
Esposa de esa noche, La: 82
Están vivos: 67

Father of the Bride, The (véase **Padre de la novia, The**)
Femme d'à côté, La (véase **Mujer de al lado, La**)
Filo de la penitencia, El: 14, 102
Fin de la primavera, El: 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 20, 21, 22, 23, 25, 30, 31, 32, 36, 40, 44, 48, 50, 64, 69, 70, 71, 73, 95, 102, 103, 104, 118, 126, 130, 131, 135
Flores de equinoccio: 9, 10, 12, 20, 26, 28, 33, 36, 37, 48, 50, 69, 70, 73, 96, 103, 122, 123, 131

Gendaikin: 41
Grapes of Wrath, The (véase **Uvas de la ira, Las**)
Grupo di famiglia in un interno (véase Confidencias),

Haha wo kowazu ya (véase **No debe dejar de quererse a la madre**)
Hakai: 41
Hampa dorada: 60, 75
Hasta que volvamos a vernos: 95
He nacido pero…: 5, 8, 9, 16, 17, 18, 25, 27, 41, 43, 45, 47, 49, 53, 54, 55, 56, 59, 61, 65, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 95, 98, 126, 127
He suspendido pero…: 41, 43
He terminado la universidad pero…: 41, 53

Hermanas Munakata, Las: 9, 20, 22, 23, 37, 48, 69, 70, 72, 105, 106, 118, 119
Hermanos de la familia Toda, Los: 42
Hierba errante, La: 9, 12, 16, 23, 25, 28, 29, 33, 40, 49, 57, 70, 93, 84, 95, 96, 119, 126, 135
Higanbana (véase **Flores de equinoccio**)
Hijosen no onna (véase **Una mujer fuera de la ley**)
Hijo único: 84, 85, 95
Historia de una hierba errante: 8, 9, 16, 17, 25, 40, 44, 59, 61, 93, 95, 98, 99, 126
Historia del caballero de la pensión: 8, 9, 20, 21, 23, 46, 47, 48, 53, 56, 84, 95, 100, 101
Hitori musuko (véase **Hijo único**)
Hogaraka ni ayume (véase **Caminad con optimismo**)
Hombre que mató a Liberty Valance, El: 5, 45
How Green Was My Valley (véase **¡Qué verde era mi valle!**)

If I Had A Million (véase **Si yo tuviera un millón**)

Jour de Fête (véase **Día de fiesta**)

Kaze no naka no mendori (véase Una gallina azotada por el viento),
Kinii no na wa: 64
Kohayagawa-ke no aki (véase **Otoño de la familia Kohayagawa, El**)
Koi gesho: 41

Ladri di bicidete (véase **Ladrón de bicicletas**)
Ladrón de bicicletas: 97
Last Hurrah, The (véase **Último hurra, El**)
Ley del hampa, La: 60, 75
Little Caesar (véase **Hampa dorada**)
Little Foxes, The (véase **Loba, La**)
Loba, La: 106

Magnificent Ambersons, The (véase **Cuarto mandamiento, El**)
Make Way For Tomorrow: 49, 51
Man Who Shot Liberty Valance, The (véase **Hombre que mató a Liberty Valance**)

Manhattan Melodrama (véase **Enemigo público número 1, El**)
Mata an hi made (véase **Hasta que volvamos a vernos**)
Mi tío: 129
Mon Oncle (véase **Mí tío**)
Mujer de al lado, La: 45
Mujer de Tokio, La: 8, 16, 21, 29, 33, 35, 49, 58, 59, 61, 62, 82, 84, 88, 90, 91, 92, 119
Munakata shimai (véase **Hermanas Munakata, Las**)
My Darling Clementine (véase **Pasión de los fuertes**)

Nagaya shinshiroku (Véase **Historia del caballero de la pensión**)
No debe dejar de quererse a la madre: 8, 16, 35, 36, 47, 59, 61, 90, 91, 98, 102, 119
Noviazgo del padre de Eddie, El: 131

O-soshiki: 67
Ochazuke no aji (véase **Sabor de la sopa de arroz, El**)
Ohayo (véase **Buenos días**)
Okasau: 105
Otoko tai otoko: 41
Otoko wa tsuraiyo: 67
Otoño de la familia Kohayagawa, El: 12, 20, 23, 25, 26, 27, 35, 37, 40, 50, 65, 66, 67, 68, 133, 134, 135

Padre de la novia, El: 7
Pasión de los fuertes: 5
Paz de un día de otoño, La: 9, 10, 11, 20, 21, 23, 25, 36, 37, 39, 40, 41, 48, 50, 69, 70, 73, 92, 119, 126, 127, 130, 131, 132, 136
Príncipe estudiante, El: 81

¿Qué ha olvidado la señorita?: 42
¡Qué verde era mi valle!: 19
Quaire cents coups, Les (véase **Cuatrocientos golpes, Los**)

Radukai na shita keredo (véase **He suspendido pero…**)
Rain: 59
Ran: 45
Río de la vida, El: 67
Rocco e i suoi fratelli (véase **Rocco y sus hermanos**)

Rocco y sus hermanos: 19
Roma città aperta (véase **Roma, ciudad abierta**)
Roma, ciudad abierta: 80

Sabor de la sopa de arroz, El: 4, 10, 20, 22, 23, 39, 40, 44, 45, 110, 111, 112, 117, 119
Sabor del pescado de otoño, El: 5, 10, 12, 13, 20, 21, 23, 25, 36, 37, 38, 39, 43, 45, 48, 49, 65, 70, 84, 130, 131, 136, 137
Saikako ichidai onma: 105
Samma no aji (véase **Sabor del pescado de otoño, El**)
Saraba Rabauru: 41
Secretos del corazón: 54
Seishun no ruine wa ima izuko e (véase **¿Dónde están los sueños de juventud?**)
Seven Woman (véase **Siete mujeres**)
Shukujo to hige (véase **Bella y las barbas, La**)
Shukujo wa nani wo wasureta ka (véase **¿Qué ha olvidado la señorita?**)
Si yo tuviera un millón: 58, 59, 62
Siete mujeres: 45
Smiling Lieutenant, The (véase **Teniente seductor, El**)
Sono yo no tsuma (véase **Esposa de esa noche, La**)
Soshun (véase **Comienzo de la primavera, El**)
Student Prince, The (véase **Príncipe estudiante, El**)
Sueños de la juventud, Los: 42, 53

Te o tsunagu kora: 51
Teniente seductor, El: 60
Tentación: 84, 99
They Live (véase **Están vivos**)
Toda-ke no kyodai (véase **Hermanos de la familia Toda, Los**)
Tokyo hoshoku (véase **Color del crepúsculo en Tokio, El**)
Tokyo-Ga: 40, 63, 67, 111, 123
Tokyo monogatari (véase **Cuento de Tokio**)
Tokyo no gassho (véase **Coro de Tokio, El**)
Tokyo no onna (véase **Mujer de Tokio, La**)
Tokyo no yado (véase **Un albergue de Tokio**)
Tú y yo: 131

Ukigumo: 135
Ukigusa (véase **Hierba errante, La**)
Ukigusa monogatari (véase **Historia de una hierba errante**)
Último hurra, El: 5
Umarete wa mita keredo (véase **He nacido pero…**)
Un albergue de Tokio: 8, 16, 17, 18, 48, 49, 52, 53, 54, 55, 57, 59, 61, 76, 78, 79, 82, 84, 95, 97, 98, 99
Una gallina azotada por el viento: 48, 49, 64, 119
Una mujer de París: 88, 129
Una mujer fuera de la ley: 15, 16, 17, 18, 47, 59, 60, 76, 87, 88, 89
Underworld (véase Ley del hampa, La),
Uvas de la ira, Las: 5, 19

Vacaciones de Monsieur Hulot, Las: 129
Vacances de M, Hulot, Les (véase **Vacaciones de Monsieur Hulot, Las**)
Vivamente el domingo: 45
Vivement dimanche! (véase **Vivamente el domingo**)

Wakodo no yume (véase **Sueños de la juventud, Los**)
Wasurerarata kora: 51

Yuki fujin ezu: 105

Zange no yaiba (véase **Filo de la penitencia, El**)
Zéro en conduite: 45

NOSFERATU

NOSFERATU. **Director del** DE
PATRONATO
MUNICIPAL
CULTURA
: José Antonio Arbelaiz. **Director de NOSFERATU**: José Luís Rebordinos. **Equipo de redacción**: Jesús Angulo, Sara Torres.

Notas

[1] Wittgenstein, Ludwig: *Tractates logico-philosophicus* 4112. Gallimard. París. 1993. Página 57. < <

[1] Bordwell, David: *Ozu and the Poetics of Cinema*. BFI/Princeton University Press. Londres/Princeton, 1988. < <

[2] Ibídem. Página 90. Bordwell se pregunta, con muy buen tino, si el espectador medio se plantea esas cuestiones al ver una película de Ozu, si percibe esos cambios en la concepción del *raccord* y el montaje, y la respuesta es, evidentemente: "*In my experience, they do not…*". <<

[3] Burch, Noël: *Pour un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais. Cahiers du Cinéma*-Gallimard. París, 1982. Burch llega a hablar de la "*esclerosis académica que poco a poco iba a apoderarse de sus producciones de posguerra*" (página 172). < <

[4] Con esta película se reanuda la colaboración de Ozu con el guionista Kogo Noda, que ya había escrito con él varios filmes de la época anterior a la guerra y que, ahora, no lo abandonará hasta el final. El resultado son trece largometrajes que, según mi opinión, se cuentan entre los legados más impresionantes de la historia del cine, de una contundencia tal que obligan a considerar a Noda algo más que un escritor cinematográfico: valgan estas líneas para reivindicar su participación en ellos, sea del grado que fuere, y también para compensar la imperdonable ausencia de su nombre a lo largo de todo este texto. <<

[5] Como se sabe, el mayor defensor de esta tesis es Paul Schrader, en *Trascendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Da Capo Press. Nueva York, 1972. < <

[6] Ibídem. Página 23. <<

[7] Esta es la tesis, por supuesto, de Youssef Ishaghpour en *Formes de le style de Yasujiro Ozu*
l'impermanence:
. Yellow Now. Bruselas, 1994, pero también la de Bordwell cuando habla de "*the impermanence of the present*" en el cine de Ozu (*op. cit.*, nota 1. Página 40). Por cierto, Bordwell matiza igualmente la influencia *zen* en la obra del autor de **Cuento de Tokio**: "*Ninguna utilización del* zen *en el caso de Ozu es directa, abiertamente religiosa, pues está siempre mediatizada por las prácticas históricas más próximas*" (página 28). < <

[8] Así describe el estilo de Ozu el ya citado Ishaghpour, aunque partiendo de presupuestos distintos a los aquí esbozados y llegando a conclusiones diferentes: el punto de encuentro, no obstante, es el mismo. Véase *op. cit.*, nota 7. Página 35. < <

[9] Ibídem. < <

[10] Como dijo Rafael Miret hace unos cuantos años (en “Yasujiro Ozu: primavera perenne de un cineasta intemporal”. *Dirigido por…*, número 82. Abril. 1981. Página 37): “La extraña cualidad de iluminar el lado oculto de las cosas o de los hechos y al mismo tiempo cierta sensación de no alcanzar a comprenderlo en su totalidad, aun participando plenamente de la emoción que desprenden”. *Dudo que exista una definición mejor del arte de Ozu*. <<

[11] Para más información, véase el artículo de Bourget, Eithne: “Les rites de la communication et du silence”. *Positif* número 205. Abril, 1978. Páginas 37-39. < <

[1] La primera que un país de raza no blanca obtiene sobre un pueblo de raza blanca en los tiempos modernos, si se exceptúa la derrota del ejercito italiano en Abisinia. Una victoria, además, de singular importancia, porque servirá de ejemplo para abrir la vía por la que transitarán otros países para lograr su independencia a partir de entonces. <<

[2] Ishaghpour, Youssef: *Formes de le style de Yasujiro Ozu l'impermanence:*
. Yellow Now. Bruselas, 1994. Páginas 48-50. < <

[3] AA. VV. (coord. Jean-Pierre Brassard): *Introduction a Yasujiro Ozu*. 32 Festival International de Locarno. 1979. Página 36. < <

[4] Bordwell, David: *Ozu and the Poetics of Cinema*. BFI/Princeton University Press. Londres/Princeton, 1988. < <

[5] Para mayor información véase Bordwell, David: ibídem. Página 36 y siguientes. < <

[6] No parece casual a este respecto que los papeles se inviertan en la segunda pareja protagonista de esta película (el hombre será el hermano mayor y la mujer, la menor) y que aquél sea policía y, por lo tanto, figure investido de una cierta autoridad que le permite desenvolverse mejor en el ámbito urbano. <<

[7] Santos, Antonio: “**Umarete na mita keredo**”. *Nosferatu*, número 11. Enero, 1993. < <

[8] Con todo, la película que mejor muestra el valor que Ozu concede a estos momentos es **El sabor de la sopa de arroz**, donde la preparación de la comida que da título al film sirve precisamente para unir de nuevo al matrimonio roto y para que el marido, haciendo una especie de síntesis del contenido de aquélla, exclame: "*Una pareja, ése es el sabor de la sopa de arroz*". <<

[9] Resulta prolijo enumerar las referencias que la filmografía de Ozu de este periodo contiene sobre las nuevas costumbres que, poco a poco, van invadiendo el país. Sirvan como ejemplo las constantes alusiones a deportes occidentales (como el *baseball* —omnipresente también en la época muda—, el golf, las carreras ciclistas o el baloncesto); las referencias a nuevas formas de espectáculo como el *striptease* (más interesante que el teatro *kabuki*, según afirma uno de los personajes de **La hierba errante**), el *rock* o la música americana; la introducción de nuevas bebidas como el *whisky* (del que se afirma que el japonés ha realizado últimamente grandes progresos en **El color del crepúsculo en Tokio**) o el *gin-tonic*; la alusión a actores como Gary Cooper, Katharine Hepburn, Tony Curtis o, lo que demuestra la penetración del cine francés en esa época, Jean Marais o Gérard Philippe; los cambios evidentes en las pautas de comportamiento de la mujer japonesa; las posibilidades de liberación del trabajo doméstico que ofrecen a éstas la introducción de los nuevos electrodomésticos y la atracción que algunos de ellos, como la televisión (**Buenos días**), ejercen sobre sus hijos, etcétera. < <

[10] Los títulos concretos son: **Historia del caballero de la pensión, El fin de la primavera, Las hermanas Munakata, El color del crepúsculo en Tokio, La paz de un día de otoño, El otoño de la familia Kohayagawa** y **El sabor del pescado de otoño**. < <

[11] Youssef Ishaghpour: *op. cit.*, nota 2. Página 33. < <

[12] Joseph L. Anderson y Donald Richie: *The Japanese Film: Art and Industry*. Princeton University Press. Princeton, 1982. Página 359. <<

[13] Alain Masson: “Bien definir et bien peindre”. *Positif*, número 214. Enero, 1979. < <

[14] Para mayor información sobre estos principios de la filosofía *zen*, véase D.
T. Suzuki:
Zen and Japanese Culture. Princeton University Press. Princeton, 1959 (trad. esp. de Maria Taboyo y Agustín López: *El zen y la cultura japonesa*. Ed. Paidós. Barcelona, 1996. Página 15 y siguientes). < <

[15] Joël Magny: “Le Printemps
d’Ozu”.
Cinéma 81, número 265. Enero, 1981. Página 23. < <

[16] Dario Tomasi: *Ozu*. Il Castoro Cinema. Roma, 1992. Página 118.
< <

[17] Santos Zunzunegui: “Ozu, el perfume del zen”. *Nosferatu*, número 11. Enero, 1993. Página 21. < <

[18] Ibídem. Página 21. < <

[19] D. T. Suzuki: *op. cit.*, nota 14. Página 22. < <

[1] A condición de eliminar en el uso de esta expresión toda idea de valoración estética. Evolución, en el contexto de este texto, sólo quiere decir “cambio” y “variación” en el uso de determinadas técnicas estilístico-narrativas. < <

[2] Bordwell, David: *Ozu and the Poetics of Cinema*. BFI/Princeton University Press. Londres/Princeton, 1988. Páginas 76-78. También en Thompson, Kristin: “Late Spring and
Ozu’s
Unreasonable Style”. *Breaking the Glass Armour*. Princeton University Press. Princeton, 1988. Páginas 332-334. <<

[3] Un mayor desarrollo de estos aspectos plásticos del cine de Ozu puede encontrarse en Zunzunegui, Santos: “El perfume del Zen”. *Nosferatu*, número 11. 1993. Páginas 18-25 (también incluido en *La mirada cercana*. Ed. Paidós. Barcelona, 1996. Páginas 153-180). <<

[4] Burch, Noël: *To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Scolar Press. Londres, 1979. < <

[5] Pertenece de lleno al campo de la rítmica el uso que Ozu hace del sonido: la preferencia por sonidos diegéticos regulares (el ruido de los motores, el batir de los tambores, la pulsación de las máquinas de escribir, el canto de las cigarras, el frotamiento de los hélitros de los grillos) tiene por finalidad la instauración de un *pattern* sonoro que se superpone al visual. < <

[6] Sato, Tadao (en Richie, Donald: *Ozu*. University of California Press. Berkeley, 1974) ha sugerido que la educación japonesa evita el que las gentes discutan frente a frente. La "indiferencia" de Ozu ante el eje de miradas produce, entre otras consecuencias, la de hacer que los personajes que se sientan cara a cara parezcan estarlo uno al lado de otro. <<

[7] El que **La hierba errante** se aparte un tanto del uso típico del color en Ozu puede deberse a la sustitución como director de fotografía del ascético Yuharu Atsuta por el más brillante Kazuo Miyagawa. < <

[8] “*He utilizado encadenados y panorámicas en el pasado, pero hace ya veinticinco años que no los uso (…) No quiero que el público perciba los movimientos de cámara. Quiero que pasen desapercibidos. Los fundidos encadenados son aún peor*” (Ozu, en 1958). < <

[9] Schrader, Paul: *Trascendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. University of California Press. Berkeley, 1972. < <

[10] "*Los objetos hipersituados*" (la expresión pertenece a Kristin Thompson) constituyen un elemento adicional que contribuye a la formalización del cine de Ozu. Tres rápidos ejemplos tomados de dos momentos muy diferentes de su obra: primero, el valor de pivotes organizativos que una hervidora sobre un hornillo y una pieza de cerámica juegan en varias de las escenas decisivas de **La mujer de Tokio**; después, la tetera roja de la casa Hirayama en **Flores de equinoccio**; finalmente, en esta misma película, la silla al fondo del pasillo sobre la que yace un cojín rojo y en la que, finalmente, se sentará Kiyoko (Kinuyo Tanaka), tras la marcha del hogar de su hija Setsuko (Ineko Arima). < <

[11] Deleuze, Gilles: *La Imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Ed. Paidós. Barcelona, 1987. Páginas 26-32. < <

[1] Miret Jorba, Rafael: “Yasujiro Ozu. Primavera perenne de un cineasta intemporal”. *Dirigido por…*, número 81. Marzo, 1981. Página 31. < <

[2] Un comentario similar surge también en **El sabor del pescado de otoño**, cuando, tras haber asistido al casamiento de su hija, la camarera de un bar pregunta a *Mr*. Hirayama, al verlo tan atribulado, si viene de un entierro o de un funeral, y éste le responde que, en alguna medida, sí. <<

[3] Ishaghpour, Youssef: *Formes de le style de Yasujiro Ozu l'impermanence:*
. Yellow Now. Bruselas, 1994. Página 16. < <

[1] Ficha técnica, sinopsis y referencia a comentarios críticos de la época en: Bordwell, David: *Ozu and The Poetics of Cinema*. BFI/ Princeton University Press. Londres/Princeton, 1988. < <

[2] Sería deseable que esta película tuviera el reconocimiento crítico que sí tienen otras obras que han abordado la infancia desde perspectivas y altura artística coincidentes a **He nacido pero…**, como **Zéro en conduite** (1933), de Jean Vigo, y **Los cuatrocientos golpes** (*Les Quatre cents coups*, 1959), de François Truffaut. No siempre es posible acogerse a la "*lejanía*" y desconocimiento del cine de Yasujiro Ozu para ensalzar **Cuento de Tokio** —por supuesto, nada que objetar— y no tener la voluntad de detenerse en muchos de sus esplendorosos filmes a los que todavía nadie ha calificado de obras maestras con la fuerza suficiente. < <

[1] “Los japoneses, el melodrama y el amor”. *Nosferatu*, número 11. Enero, 1993. Páginas 54-63. < <

[2] Cfr. Nolletti Jr., Arthur: "Ozu's **Tokyo Story** and the Recasting of McCarey's **Make Way for Tomorrow**". En Desser, David (ed.): Ozu's Tokyo Story. Cambridge University Press. Cambridge, 1987. Páginas 25-52. < <

[3] Al parecer, esta película inauguró en el cine japonés la moda de las películas sobre niños, que se plasmó en títulos como **Te o tsunagu kora** (1948) o **Wasurerarata kora** (1949), ambas de Hiroshi Inagaki, así como otras de Hiroshi Shimizu o Minoru Shibuya. < <

[4] Santos, Antonio: *Kenji Mizoguchi*. Ed. Cátedra. Madrid, 1993. Página 65. < <

[5] Al parecer, Ozu no llegó nunca a ver esta cinta, pero sí su guionista Kogo Noda. Cfr. Nolletti Jr., Arthur: *op. cit.*. Nota 2. < <

[6] Miret, Rafael: “Viaje a Tokio”. *Dirigido*, número 200. Páginas 84-85. < <

[7] Cfr. Yoshimoto, Mitsushiro: “Melodrama, Postmodernism and Japanese Cinema”. En Wimal Dissanayake (ed.): *Melodrama and Asian Cinema*. Cambridge University Press. Cambridge, 1993. Páginas 101-126. < <

[8] *Ozu and the Poetics of Cinema*. BFI/Princeton University Press. Londres/Princeton, 1988. < <

[1] **Si yo tuviera un millón** fue una película colectiva dividida en siete episodios dirigidos por Ernst Lubitsch, Norman Taurog, Stephen S. Roberts, Norman McLeod. James Cruze, William A. Seiter y H. Bruce Humberstone. En ella se proponían siete variaciones sobre el tema del deseo de riqueza. < <

[2] Kristeva, Julia: *Séméiôtique*. Ed. Seuil. París, 1969. El problema de la intertextualidad en el cine, a partir de las categorías de Kristeva, ha sido planteado recientemente por Carlos Losilla: “El tex recreat”. *Transversal*, número 2. Barcelona. Febrero, 1997. < <

[3] Burch, Noël: *Pour un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais. Cahiers du Cinéma*-Gallimard. París, 1982. <<

[4] Ishaghpour, Youssef: *Formes de le style de Yasujiro Ozu l'impermanence:*
. Yellow Now. Bruselas, 1994. < <

[5] Bordwell, David: *Ozu and the Poetics of Cinema*. BFI/Princeton University Press. Londres/Princeton, 1988. < <

[1] Anderson, Joseph L. y Richie, Donald: *The Japanese Film: Art and Industry*. Princeton University Press. Princeton, 1982. Página 359. < <

[2] Desser, David: *Eros Plus Massacre. An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*. < <

[3] Contracción de *bloomers* (ropa de gimnasia) y de “marinero” (en referencia al color azul de los uniformes escolares). < <

[1] Rordwell, David: *Ozu and the Poetics of Cinema*. BFI/Princeton University Press. Londres/Pnneeton. 1988. Página 197. < <

[2] Tornasi, Dario: *Ozu*. Il Castoro Cinema. Roma. 1992. Página 31.
< <

[3] Bordwell, David: *op. cit.*, nota 1. Páginas 198 y 199. < <

[1] Richie, Donald: *Ozu*. University of California Press. 1974. Página 142. < <

[2] Davies, Darrell William:
“Ozu’s
Mother”. Del libro colectivo *Tokyo Story*
Ozu’s
, editado por David Desser. Cambridge University Press. 1997. Página 87. < <

[3] Schermam, Susanne y Nishimura, Yasuhiro: *Ozu Retrospective. 90th Anniversary Of His Birth*. 1993. Pagina 65. < <

[4] Richie, Donald: *op. cit.* Nota 1 Página 246-247. < <

[5] Ibídem. Página 173. < <

[6] Ibídem. Página 27. <<

[1] Richie, Donald; *Ozu* Editions Lettre du Blanc. París, 1980. < <

[2] Bordwell, David: *Ozu and the Poetics of Cinema*. BFI/Princeton University Press. Londres/Princeton, 1988. < <

[1] Bordwell, David: *Ozu and the Poetics of Cinema*. BFI/Princeton University Press. Londres/Princeton. 1988 < <

[2] Thompson, Kristin: "**Late Spring** and
Ozu's
Unreasonable Style", en *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film analysis* Princeton University Press. Princeton. 1988. <<

[3] Berthier, François: *Le Jardin de Ryoanji. Lire le Zen dans les Pires*. Adam Biro. París, 1989. < <

[1] Zunzunegui, Santos: “El perfume del zen”. *Noxferatu*, número 11. Enero. 1993. < <

[2] Citado por Bordwell, David: *Ozu and the Poetics of Cinema*. BFI/ Princeton University Press. Londres/Princeton, 1988. Página 45. <<

[1] Tomasi, Dario: “El cine japonés de los años 50”, en Monterde, José Enrique y Riambau, Esteve (eds.): *Europa y Asia Historia general del cine*
(1945-1959).
. Vol. IX. Cátedra. Madrid, 1996. Páginas 367-368. <<

[2] Bordwell, David: *Ozu and the Poetics of Cinema*. BFI/Princeton University Press. Londres/Princeton, 1988. Páginas 339-340.

< <

[1] Ishagpour. Youssef: *Formes de le style de Yasujiro Ozu l'impermanence:*
. Yellow Now. Bruselas. 1994. Página 23. < <

[1] Richie, Donald: *Ozu*. Ed. Lettre du blanc. París. 1980. Página 14.
< <

[2] Ibídem. Página 22. <<

[3] Ozu consideraba que todo lo que no fuese un corte limpio llevaba consigo una mayor o menor dosis de truculencia. De hecho solía repetir que el encadenado sólo había sido utilizado de una forma enriquecedora en **Una mujer de París** (*A Woman of París*, 1923), por Charles Chaplin. <<

[4] Niogret, Hubert: “Introducing: Yasujiro Ozu. Ou pour la première fois à
l’écran”.
Positif, número 203. París, febrero de 1978. Página 5. < <

[5] Jackson, Jean-Pierre: *Ozu, maître du cinéma japonais. 22 filmes*. Catálogo comentado de las películas de Ozu distribuidas en Francia por Alive Films. < <

[6] Cuando Ozu realizó **Buenos días**, Jacques Tati ya había dirigido **Día de fiesta** (*Jour de Fête*. 1949), **Las vacaciones de Monsieur Hulof** (*Les Vacances Je M. Hulot*, 1953) y **Mi tío** (*Mon Oncle*, 1958). <<

[1] Bordwell, David: *Ozu and the Poetics of Cinema*. BFl/Princeton University Press. Londres/Princeton. 1988 Para el problema de la narración en el cine de Ozu ver el capitulo: “Structures, strictures, and stratagems”. Paginas 51-72. < <

[2] Geist, Kathe: “Narrative strategies in
Ozu’s
late films”. En: Nolletti Jr., Arthur y Desser. David: *Refraining Japanese cinema. A mors hip, genre, history*. Indiana University Press. Bloomington Páginas VI-111. < <

[3] A partir de la relación de Manbei con una vieja amante se resucita el fantasma de los amores clandestinos generados durante la guerra y de la marginación de la mujer Este tema ha dado origen a uno de los más bellos melodramas del cine japonés: **Ukigumo** (“Nubes flotantes”. 1955) de Mikio Naruse. < <